



[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

## ПЛОЩАДЬ КАК «МЕСТО ВСТРЕЧИ» / THE SQUARE AS A “MEETING PLACE”

### Площадь как визуальный паттерн городской среды

С. С. Аванесов 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,  
Великий Новгород, Россия  
[iskiteam@yandex.ru](mailto:iskiteam@yandex.ru)

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

урбанистика  
визуальный паттерн  
городская среда  
площадь  
городская эстетика  
облик города

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу площади как одного из ключевых визуальных элементов (паттернов) городской среды. Чтобы понять, как устроен город, необходимо выяснить, какие городские практики связаны с площадью, какова её роль в формировании общего облика города и какими способами она соотносится с другими визуальными паттернами. Исследование городской площади в её эстетическом, семиотическом и социокультурном аспектах составляет необходимую часть дискурса, который ориентирован на теоретическое понимание и практическое формирование общего облика города. В статье рассмотрены вопросы о человеческом масштабе площади, о её культурных функциях, художественной целостности и формах её участия в сценографии городского пространства. Произведено сравнение закрытой и открытой площади путём обращения к некоторым известным примерам. Показано, что нормальным городским паттерном является площадь, которая сочетает в себе свойства «открытости» и «закрытости» и при этом включает в свой ансамбль элементы геометрии, архитектуры, скульптуры и локальной истории. Сделан вывод о том, что устойчивым визуальным паттерном городской среды может быть только такая площадь, которая сочетает в себе несколько функций, находится в очевидном сочетании с паттернами других типов, имеет человеческий масштаб, представляет собой заметный архитектурный ансамбль. Площадь может выступать визуальной доминантой всей городской структуры, определять собой общее восприятие города, его вид и силуэт. При этом город также оказывает влияние на площадь, программируя её форму, стиль и функции. Деграция площадей, влекущая деграцию городской среды в целом, объясняется их дегуманизацией, функциональной редукцией (превращением площадей в транспортные узлы) и, самое главное, фрагментацией их визуального восприятия. Городская площадь деградирует именно потому, что горожане перестают понимать и воспринимать её как определённую и весьма сложную форму организации городской текстуры, на которой держится и композиционное единство города, и преемственность его культурной идентичности.

#### Для цитирования:

Аванесов, С. С. (2023). Площадь как визуальный паттерн городской среды. *Urbis et Orbis. Микрo-история и семиотика города*, 3(1), 5-31. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

# Square as a visual pattern of the urban environment

Sergey Avanesov 

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

## KEYWORDS

urban studies  
visual pattern  
urban environment  
square  
urban aesthetics  
city image

## ABSTRACT

This article is devoted to the analysis of the square as one of the key visual elements (patterns) of the urban environment. To understand how a city works, it is necessary to find out what urban practices are associated with the square, what its role is in shaping the overall appearance of the city, and in what ways it relates to other visual patterns. The study of the city square in its aesthetic, semiotic, social, and cultural aspects is a necessary part of the discourse, which is focused on the theoretical understanding and practical formation of the overall image of the city. The article deals with questions about the human scale of the square, its cultural functions, artistic integrity, and forms of its participation in the scenography of urban space. A comparison of the closed and open squares is made by referring to some well-known examples. It is shown that a normal urban pattern is a square that combines the properties of ‘openness’ and ‘closedness’ and at the same time includes elements of geometry, architecture, sculpture, and local history in its ensemble. It is concluded that a stable visual pattern of the urban environment can only be such a square that combines several functions, is in obvious combination with patterns of other types, has a human scale, and is a noticeable architectural ensemble. The square can act as a visual dominant of the entire urban structure, determine the general perception of the city, its appearance and silhouette. At the same time, the city also influences the square, programming its form, style, and function. The degradation of squares, which leads to the degradation of the urban environment as a whole, is explained by their dehumanization, functional reduction (the transformation of squares into transport hubs) and, most importantly, the fragmentation of their visual perception. The city square is degrading precisely because the townspeople cease to understand and perceive it as a certain and very complex form of organization of the urban texture, on which both the compositional unity of the city and the continuity of its cultural identity rest.

## For citation:

Avanesov, S. S. (2023). Square as a visual pattern of the urban environment. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 5-31. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

Пространство города не является однородным ни административно, ни визуально, ни в практическом смысле. Города состоят «из различных территорий или элементов, которые способствуют нашему чувству ориентации в пространстве» (Миколайт & Пюркхауэр, 2020, сс. 96–97); эти элементы могут быть описаны как *визуальные паттерны*, из которых формируется, «собирается» несущий *каркас* городской среды, её *текстура*, удерживающая на себе совокупную городскую ткань. Одним из таких базовых паттернов является городская площадь во всём разнообразии её типов и функций. Для того чтобы понять, как устроен город, необходимо, наряду с прочим, выявить, с одной стороны, «роль площади в качестве самостоятельного визуального объекта» (Арнхейм, 1984, с. 66), а с другой – выявить, каким образом площадь соотносена с иными визуальными паттернами. Иначе говоря, исследование городской площади в её эстетическом, семиотическом и социокультурном аспектах составляет необходимую часть дискурса, ориентированного на теоретическое понимание и практическое формирование общего облика города.

Площадь, помимо всего прочего, есть ответ на человеческий запрос. Площадь *ожидается* человеком, который движется в закрытом с двух сторон пространстве улицы; она *является* человеку в качестве насущного расширения горизонта его активности; она призвана психологически компенсировать уличную узость. Поэтому-то «главные улицы или бульвары непременно выводят нас на площадь» (Глазычев, 2021, с. 171), создающую паузу в общем ритме направленного движения, снижая на время его интенсивность или меняя его направление.

Пространства, предназначенные для таких пауз, изначально нагружены и прочими смыслами и функциями. «Вполне естественно, – отмечает Кристофер Александер, – что каждая городская улица будет расширяться в наиболее значимых местах, которые отличаются наивысшей активностью горожан. И в жизни города должны присутствовать именно такие естественные расширения в виде городских площадей, где могут проходить общественные собрания, можно собираться группами, устраивать торжества, зажигать праздничные огни, проводить карнавалы, произносить речи, танцевать, кричать, горевать» (Александер и др., 2014, с. 333). Для столь разнообразных проявлений городской жизни и предназначена площадь. Не на всякой современной площади, однако, у нас получится кричать или зажигать огни.

Площади могут возникать стихийно и создаваться по плану, но сам этот план может быть обусловлен разными предпосылками и различными задачами. Место для площади может быть освобождено от застройки в связи с приданием этому месту сакральных, торгово-экономических или политических функций. Площадь может быть задумана и исполнена как «произведение искусства высшего порядка» (Зитте, 1993, с. 50) или как эпицентр социальной активности. В подобных случаях спроектированная под определённые практики площадь вызывает к жизни эти практики в данном конкретном месте, концентрирует (замыкает) их в специально предназначенном для этого топосе. Однако часто бывало и бывает иначе: сами городские практики «отпечатываются» на местности в форме городской площади, и тогда «сочетание зданий и отсутствия зданий может перерасти в площадь, пьядцу или форум» (Суджич, 2020, с. 144). Торговля с телег на пустыре может со временем стать причиной превращения этого пустыря в мощёную площадь с каменными торговыми галереями по периметру и

фонтаном в центре. Учитывая же *исторический* характер городской среды, мы должны помнить, что площади, возникшие с прицелом на определённые практики, с течением времени могут менять (и меняют) свои функции, причём зачастую, особенно в последнее время, не в лучшую сторону.

По своим *функциям* площади давно систематизированы (Глазычев, 2021, с. 171). Их можно делить на «соборные», «главные светские» (административные), «торговые» (рыночные) (Зитте, 1993, с. 49), парковые, монументальные, публичные, туристические и т. д. К примеру, Лондон «сформировал свою систему площадей-скверов, то есть мини-парков, со всех сторон окружённых спокойными жилыми кварталами, но удовлетворился одной публичной площадью – Трафальгарской» (Глазычев, 2021, с. 171). Каждый исторический город располагает индивидуальной пространственной конфигурацией и числовой пропорцией таких площадей.

По своим конструктивным характеристикам (то есть по форме, по *внешнему виду*) площади могут быть замкнутыми или открытыми. Бывают, по словам В. Л. Глазычева, «площади-перекрёстки или зрительно замкнутые площади, куда улицы вливаются по касательной» (Глазычев, 2021, с. 171). Но существуют и площади в виде огромных открытых пространств, вбирающих в себя и испускающих из себя прямые широкие улицы. Форма, размер и местоположение площади обусловлены её функциональным назначением, если эта площадь спроектирована; наоборот, функции площади обусловлены её формой, размером и местоположением, если она появилась более или менее стихийно.

По наблюдению Григория Ревзина, размер городских площадей связан с типом цивилизации и преобладающей формой хозяйственной деятельности: на Востоке они гораздо крупнее, чем на Западе. Восточная площадь должна была вмещать в себя торговый караван, западная служила для решения вопросов коммунального характера (Ревзин, 2019, с. 99), для чего требуется гораздо меньше свободного места. Малая площадь, однако, не менее значима в городской ткани и городских практиках, чем огромная: текстура города предполагает как крупное, так и мелкое членение, равно необходимые для конструирования *связного* городского пространства. «Мелкозернистость, – пишет Кевин Линч, – образуется применением некрупных зданий, малых площадей, малых производств» (Линч, 1986, с. 209), соразмерных человеку или небольшой группе. Такая соразмерность является одним из признаков здоровой визуальной экологии городской среды. При этом визуальная закрытость (замкнутость) малой площади сама по себе – это вовсе не отрицательная характеристика паттерна, если в общей драматургии городского пространства площадь активно участвует именно своей камерностью, если она привлекательна как раз этим своим качеством. В свою очередь, открытость как таковая – вовсе не положительное качество площади с точки зрения организации единого городского пространства.

К примеру, небольшая площадь Santissima Annunziata во Флоренции (ил. 1) имеет замкнутую, «камерную, полуинтерьерную» форму (Азизян & Кириллова, 1990, с. 168); окружённая просторными арочными галереями, которые *демонстративно* противопоставляют её окружающей застройке, она украшена конным памятником Фердинанду I Медичи (1608). Этот памятник не выявляет «основную ось» площади (Азизян & Кириллова, 1990, сс. 168–169), но это вовсе не является недостатком её планировки. Памятник, находящийся на площади, не



обязательно должен занимать её геометрический центр или в одиночку удерживать на себе всю её композицию; он может быть сознательно смещён и из центра, и с главной оси, если того требует распределённое равновесие всей композиции или если необходим смысловой акцент на какой-то конкретной части ансамбля площади. К примеру, аналогичная конная статуя Козимо I Медичи (1587) на флорентийской Piazza della Signoria (ил. 2) находится далеко не в её центре, а скульптура Давида Микеланджело (1504) установлена самим автором у стены Палаццо Веккьо, слева от входа во дворец<sup>1</sup>, то есть вообще в углу площади Синьории. «Можно смело биться об заклад, – пишет Камилло Зитте, – что ни одна современная комиссия не выбрала бы такое место, а общественное мнение это предложение приняло бы за шутку или безумие» (Зитте, 1993, сс. 58–59). Однако именно в этом месте площади скульптура удачно сочетается с фоном (стеной дворца) и визуально не теряет своих размеров, производя максимально сильное впечатление. Архитектурные, скульптурные, декоративные элементы небольших закрытых площадей находятся в отношениях сложного визуального соподчинения, ведут друг с другом виртуозную композиционную «игру».

Замкнутыми являются почти все ренессансные и особенно барочные площади Рима: «они не сливаются с городом, а всегда отделены от него и живут своей самостоятельной внутренней жизнью. Они не вбирают в себя уличного движения, не скрещивают в себе соседних магистралей, не продолжают и не развивают окружающего ансамбля. Эти площади – как бы самостоятельные архитектурные мирки, очень мало причастные окружающему городу» (Аркин, 2013, с. 43). Понятно, что они так *выглядят*, если рассматривать их сами по себе, в качестве самодостаточных объектов. На самом же деле всякая такая площадь – это городская локация, с которой связана определённая человеческая активность и которая занимает своё место в городской текстуре. Для чего предназначена такая площадь? В восприятии горожан и туристов она выступает как пространство *экстерриториальности*: «у её границ кончается беспорядочное сплетение узких проездов и строений и возникает новый, островной мир самодовлеющего, замкнутого в себе архитектурного пространства. Прохожий должен со всей резкостью почувствовать контраст между беспорядочной суетой своего обыденного города и торжественным спокойствием, пышным великолепием дворцовой или церковной площади» (Аркин, 2013, с. 44). В этом *контрасте* переключения внимания с обыденного на исключительное, с рядового на уникальное состоит незаменимое назначение малой городской площади, и в этом заключается ценность каждой такой площади для города в целом.

Внутренняя замкнутость малых площадей всегда пространственно подчёркнута (Аркин, 2013, с. 43): у каждой из таких площадей есть ясная граница, а зачастую и оптически выделенный центр. Она как бы обведена по контуру визуально непрерывной линией зданий. При этом подобные площади не всегда возникали планомерно на пустом месте, иногда они по-новому заполняли уже сложившееся замкнутое пространство. К примеру, среди переулков тосканского города Лукка «вы наткнётесь на овальную площадь, окружённую кольцом жилых домов, основой для которых послужили древнеримские стены, – и постепенно осознаёте, что когда-то здесь находился амфитеатр» (Суджич, 2020, с. 142). Речь о Piazza dell'Anfiteatro,

<sup>1</sup> Оригинал скульптуры Микеланджело в 1873 году был перемещён в Галерею Академии изящных искусств; на его месте с 1910 года находится копия.

когда-то рыночной площади, а теперь туристической достопримечательности, само название которой указывает на её происхождение от древнего римского амфитеатра (Kuroda, 2014, pp. 89–91). В этом случае значимый урбанистический паттерн сложился на основе не менее значимого элемента городской текстуры, но совершенно *иного* по своей титульной функции, от которого была заимствована только геометрическая форма плана. Кстати, дома, расставленные по периметру площади, не представляют собой ничего выдающегося с точки зрения архитектуры; ценность представляет сама *форма* площади и создаваемая ею особая *атмосфера*.

Нынешняя площадь Амфитеатра в Лукке интересна ещё и своим генезисом, который демонстрирует то, как один паттерн может переходить в другой, не исчезая в нём окончательно, но продолжая внутренне определять его видимую форму. Амфитеатр Лукки был построен в конце I века нашей эры и вмещал не менее 20000 зрителей (Kuroda, 2014, p. 101). В Средние века руины амфитеатра использовались в качестве строительного материала для окрестных домов, а также для возведения церкви Сан-Фреддиано (XII в.); внутри бывшей арены располагались огороды и конюшни. В 1830-х годах центральная часть овала была отдана под торговлю и преобразована в рыночную площадь (Piazza del Mercato); эта инициатива «не была направлена на создание великолепной неоклассической площади, а была общественным проектом, тесно связанным с повседневной жизнью, в котором приоритет отдавался функциональности» (Kuroda, 2014, pp. 101–103). Архитектор Лоренцо Ноттолини, создавший новый ансамбль площади (1838), спроектировал четыре арочных входа на неё, расположенные на продольной и поперечной осях овала, образуемого сплошной линией разновеликих зданий. Изменив внешний вид и фактуру в соответствии с меняющимся городским контекстом, амфитеатр Лукки, уже исчезнув как таковой, «по-прежнему выполняет функцию опорной точки (*punto di riferimento*) для развития исторической городской ткани» (Kuroda, 2014, p. 106). Утраченный «узел» несущей текстуры, давший начало новому «узлу», за счёт наглядности их общей формы транслирует *историю* в публичное пространство современного города и тем самым сохраняет идентичность места.

Piazza del Campo – городская площадь Сиены неправильной формы, близкой к полукругу (ил. 5), – это тоже вполне замкнутая площадь небольших размеров: улицы выходят на неё «по касательной или через арки, так что эффект закрытого пространства полный» (Глазычев, 2021, с. 173). Площадь построена с таким расчётом, чтобы производить впечатление *целого*. В плане она несколько больше, чем полукруг, – это скорее неправильный круг, от которого отсечён сегмент. Если бы площадь была строго полукруглой, она не производила бы впечатления *целого*, но воспринималась бы только как часть *целого*, и у зрителя «не было бы ощущения покоя, он не смог бы тогда осознать себя у цели, у “начала” города» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74). Чтобы создавать впечатление *целого* и играть роль *начала* города, площадь Кампо должна была оказаться встроенной в сложную *городскую сценографию*, предполагающую специфическую «игру» со зрителем.

Вот как описана эта драматургия в одном из классических трудов по композиции городской среды: «Идя по кривой улице (Виа Читта, Виа Рикасоли), закономерно искривляющейся и ведущей по полукруглости, зритель должен ясно ощутить, что то, что он сейчас огигает, – значительно. Ему подчинены оси главных улиц города. Может быть, это и есть то главное в городе, что мы называем

композиционным центром? Зрителю показывают площадь, но не иначе как сначала заинтриговав его. Во внутренней стороне кривой улицы сделано несколько проходов и арок, через которые, проходя, мы видим площадь, расположенную немного ниже уровня улицы, видим народ и залитую солнцем трибуну – игровую площадку перед палаццо Публико. Площадь Кампо в эпоху Возрождения использовалась как место турниров, всевозможных общественно-политических действий и главным образом как открытый театр. С этой целью поверхность площади несколько наклонена в сторону палаццо Публико» (Бунин & Круглова, 1935, с. 70). Таким образом, и планировка площади, и её сочленение с окружающей городской средой являются преднамеренно динамичными, предполагающими подвижность наблюдателя и постепенность восприятия. Получив несколько предварительных и как бы приглашающих фрагментарных впечатлений, человек входит на площадь и только здесь наконец получает возможность воспринять её композицию и её архитектуру во всей полноте.

Площадь Кампо исторически сложилась как место для «рынка и общественных действий»; именно в таком качестве она стала композиционным центром города (Бунин & Круглова, 1935, с. 66). Дважды в год Кампо становится крупнейшей в мире «театральной сценой»: здесь разыгрываются знаменитые *палио* – состязания всадников, защищающих честь городских кварталов (контрад)<sup>2</sup>, и места у окон и на балконах резервируют на год вперёд (Глазычев, 2021, с. 173). Двух состязаний в год вполне достаточно для активного функционирования площади: всё прочее время она привлекает внимание туристов как *то самое место*, где дважды в году случается палио. Кампо – одна из тех замкнутых на себя и свою историю площадей, которые выступают *целью* деятельных поисков для жителей и особенно посетителей города, мотивируют их перемещение в городской среде, а потому функционально превосходят свою визуальную ограниченность и тем самым играют роль *активных* элементов общего городского каркаса.

А вот, например, в Санкт-Петербурге площадь перед Дворцом труда у Московских ворот, куда в своё время пытались перенести центр Ленинграда, наоборот, предельно открыта (ил. 6). Здесь функции площади редуцированы «к созданию пустоты, лишь дважды в году заполняемой демонстрацией лояльности к власти» (Глазычев, 2021, с. 173), иначе говоря, сведены к визуальному оформлению соответствующего «идеологического образа» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74). Это типичный экземпляр *сознательно спланированной* советской площади, исходно создаваемой под «политические демонстрации, военные парады и народные празднества» (Бабуров, 1956, с. 251). И если Кампо в Сиене при своей занятости всего два дня в году привлекает к себе внимание круглогодично, то площадь, предназначенная для двух демонстраций в год, всё остальное время остаётся пустой. Советская площадь – это «пустая, зачищенная поверхность перед райкомом, горкомом, обкомом», призванная репрезентировать размах и величие *правильной* властной системы; в этом случае пространственной репрезентацией власти оказывается «безграничная пустота» (Ревзин, 2019, с. 101), наглядная метафора *пропасти* между ложью идеологии и правдой жизни.

<sup>2</sup> См.: <https://www.ilpalio.siena.it/5/Palio/2022>.

Отличный урбанистический эффект достигается в тех случаях, когда удаётся каким-либо образом уравновесить в композиции площади её *закрытость* и *открытость*, камерность произведения искусства и активность выходящего за свои границы связующего элемента городской среды. Таким гармоничным сочетанием открытости и закрытости отличается спроектированная Микеланджело Буонарроти площадь Капитолия в Риме (1539). Недаром эта площадь неоднократно и подробно анализировалась многими исследователями (Азизян & Кириллова, 1990, с. 169) как эталонный образец такого сочетания качеств. Ансамбль площади, «полный гражданского пафоса и патриотических реминисценций республиканского Рима», интересен прежде всего тем, что он выстроен «многообразными, главным образом архитектурными средствами, хотя передняя граница площади и даже центр композиции фиксированы античной скульптурой» (Маркузон, 1986, с. 65). Благодаря блестящему владению сюжетной композицией в масштабе городского ансамбля Микеланджело «предвосхитил барочное искусство последующего столетия» (Саваренская, 1987, с. 138). Синергия истории, архитектуры, скульптуры, геометрии и визуальной перспективы создаёт уникальный культурный паттерн высочайшего художественного уровня.

Площадь Капитолия (ил. 7) задумана и построена как *единый* комплекс; она отличается цельностью и выглядит как законченное произведение. Давид Аркин даже утверждает, что ансамбль площади Капитолия «изолирован, архитектурно отделён от окружающего города» (Аркин, 2013, с. 44), то есть самодостаточен и замкнут в себе. Некоторые теоретики урбанизма вообще считали её «чужеродной плану города Рима» (Саваренская, 1987, с. 136). Однако такое впечатление может возникнуть только при входе на площадь; при смене направления взгляда на 180° оказывается, что в замысел площади входит также её разомкнутость в сторону общего городского пространства. Иными словами, композиционное единство отдельной площади участвует в формировании общего визуального единства городской среды.

Композиция площади Капитолия – это три дворца, расставленные по периметру в форме трапеции; середину этой фигуры занимает овал, в центре которого установлена конная статуя Марка Аврелия (ок. 176); на площадь ведёт парадная лестница, фланкированная при входе двумя античными скульптурами юношей, ведущих коней в поводу. Широкою (дальнюю от входа) сторону площади образует Дворец Сенаторов – Palazzo Senatorio (ныне здесь расположена мэрия города Рима). Его фасад, созданный Микеланджело, – «один из совершенных образцов “простого” барокко, если только этот стиль знал вообще, что такое простота»<sup>3</sup>; боковые дворцы со своими ордерными колоннами фасадов как бы направляют взгляд посетителя на главное здание площади и ещё сильнее подчёркивают его сдержанное богатство (Аркин, 2013, с. 45). Найденная Микеланджело форма Дворца Сенаторов была повторена множество раз и в конце концов превратилась в «архитектурную банальность», в более или менее успешную имитацию оригинала. Чтобы понять, о чём идёт речь, достаточно взглянуть на здание Ленинградского / Николаевского

<sup>3</sup> Судя по контексту, Давид Аркин употребляет здесь слово «барокко» не в узком искусствоведческом смысле, а в широком культурологическом, то есть использует его не для характеристики исторического стиля XVII–XVIII вв., а для описания *причудливого и богатого разнообразия* произведения архитектурного искусства, в данном случае – фасада Дворца Сенаторов первой половины XVI века.



вокзала в Москве (ил. 8) или на его «близнеца» – здание Московского вокзала в Санкт-Петербурге.

Произведение Микеланджело объединяет в себе и геометрические, и художественные, и мемориальные начала. В архитектуре Ренессанса господствует закономерность построения площади, распространяющаяся не только на план, но и на здания, оформляющие её (Бунин & Круглова, 1935, с. 74); при этом элементы ансамбля, как правило, располагаются симметрично по отношению к главной, продольной оси. Такова и геометрия площади Капитолия: «трапециевидное в плане пространство площади расширяется по направлению к замыкающему его перспективу Дворцу Сенаторов», образуя пластичную объёмно-пространственную структуру «с направленно-координированными элементами, с точно рассчитанными ракурсами восприятия» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 39). Дворец Сенаторов – «лицевой фасад» площади – вписан в равносторонний треугольник, боковые стороны которого служат диагоналями торцовых фасадов боковых палаццо; этим обеспечиваются «цельность комплекса, его концентрированность, подчинение одной общей центральной оси» (Бунин & Круглова, 1935, сс. 76–77).

Центричная локализация статуи Марка Аврелия, прочно вошедшей в капитолийский ансамбль (Аркин, 2013, с. 46), «являет собой ярчайший пример закрепления скульптуры в чётко определённой позиции» (Арнхейм, 1984, с. 18), не вызывающей чувства рассогласованности и визуального неудобства. Памятник как бы подчёркивает, что площадь должна восприниматься не из центра по направлению к периферии, а от периферии к центру (Зедльмайр, 1936, с. 99) (ил. 9). Ещё один оптический эффект площади Капитолия обусловлен тем, что оси боковых дворцов расходятся по направлению к её «заднику» (Дворцу Сенаторов), расширяя площадь в глубину; зритель, входящий на площадь, совершенно не замечает этого и воспринимает её как правильный четырёхугольник; в результате размеры площади кажутся ему большими, чем в действительности (Беляева, 1977, с. 38). Всё это признаки сознательной и умелой организации пространства культурно значимого городского паттерна.

Что касается историко-мемориальных аспектов композиции площади Капитолия, то они визуализированы сочетанием ренессансной архитектуры и античной скульптуры, вызывающим у посетителя «книжные воспоминания и исторические ассоциации, от которых трудно отделаться»; действительно, тот древний холм Ромула, на котором она устроена, является «началом Рима как города, легендарным “пупом” римского мира» (Аркин, 2013, сс. 45–46). Такова визуальная семиотика этой площади. Её формирование в роли значимого городского топоса «с участием монумента» рассматривается теперь в качестве одного из самых ранних классических примеров создания «качественно иной пространственной среды», когда задача заключается «в выборе места статуи с расчётом на пространственное соотношение масс – скульптуры и тех архитектурных сооружений, с которыми она непосредственно взаимодействует» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 165). Здесь сочетание архитектурного искусства Ренессанса с бронзовым памятником эпохи древнего Рима «приобретает характер не вражды и отчуждённости, а органичности и единства» (Аркин, 2013, с. 46). Подобной пространственной слаженности архитектуры и скульптуры, относящихся к разным временным периодам, мировая история искусства до тех пор не знала; теперь же мировое искусство получило в творении Микеланджело «один из величайших заветов на будущее» (Азизян & Кириллова, 1990,



сс. 169–172). Такое гармоничное, выразительное и многозначное «созвучие» пластических форм в составе композиции площади Капитолия визуально и эмоционально подчёркивает сохраняющуюся во времени культурную идентичность Рима.

Внутренняя связность композиции площади Капитолия основана на контрасте между овальной серединой площади и ограничивающей её линии, образованной прямыми фасадами дворцов. Микеланджело как бы расслаивает структуру площади, создавая на первый взгляд независимое от внешней трапеции второе, самостоятельное пространство овала. Этот внутренний контраст подчёркивается противоположной динамикой геометрических форм: «в то время как овал площади, благодаря звездообразному рисунку, отличается чертами центробежности, между постройками царит центростремительное притяжение» (Тольнай, 1936, с. 95). При этом контраст между овалом и трапецией не переходит в визуальный конфликт во многом благодаря тому, что Микеланджело вписал в овальную форму скрытый треугольник, образованный двумя выступами в границе овала на широкой стороне площади и одним выступом – на узкой (ил. 10); этот треугольник, таким образом, сходится в ту же сторону, куда сужаются границы площади (от Дворца Сенаторов к лестнице). Таким образом, «форма овала и вся форма площади находятся между собою в самой тесной связи, и эта связь основана на единстве пространственного замысла» (Зедльмайр, 1936, с. 101), реализованного архитектором<sup>4</sup>.

Нельзя упустить из виду и того обстоятельства, что центральный овал площади Капитолия *повышается* по направлению от периферии к центру; памятник Марку Аврелию, таким образом, оказывается стоящим на вершине выпуклой поверхности. Подъём этой поверхности начинается ниже уровня площади, иначе говоря, граница овала утоплена относительно поверхности, примыкающей к зданиям, которые образуют периметр площади. Средняя часть пространства как будто сжимается кольцами овала и выталкивается ими вверх (Зедльмайр, 1936, с. 101). Площадь оказывается не пустым местом, а пространством, наполненным движением архитектурных масс вокруг центральной скульптуры. Таким образом, Микеланджело организует свободное пространство площади «в виде замкнутого динамического организма» (Тольнай, 1936, с. 96), который уравновешен равнодействующими силами – центробежной и центростремительной, взаимно погашающими друг друга (Саваренская, 1987, с. 137). Можно даже сказать, что эта площадь за счёт своей формы «предъявляет шарообразность Земли» (Резвин, 2019, с. 101), несмотря на свои небольшие размеры.

Наконец, важнейшим качеством площади Капитолия является осуществлённое Микеланджело расширение диапазона визуальных связей пространства паттерна с городской средой в целом. Здесь эти связи направлены преимущественно вовне: «площадь разомкнулась, раздвинула границы для обзора, включив в свою композицию панораму города, дала возможность зрителю соединить практически несоединимое – Капитолийский холм и дальние городские пространства, их архитектурно-пластические вехи» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 169). Так что данная площадь – это не «ансамблевый “остров” в самом центре Рима» (Аркин,

<sup>4</sup> Своеобразной цитатой капитолийского овала Микеланджело является площадь перед входом в торговый центр города Цукуба в Японии (арх. Исозаки, 1983), где применён рисунок такого же «звездообразного» типа.

2013, с. 46), а произведение, композиционно связанное с целым городом<sup>5</sup>. При этом визуальная *целостность* площади не нарушается, что особенно заметно с лестницы Дворца Сенаторов: «сужение боковых дворцов так ясно, что даже открытая сторона площади начинает казаться загороженной невидимой преградой» (Тольнай, 1936, с. 96). Так панорама города превращается в составную часть локального городского ансамбля (ил. 11). Кроме того, проектируя площадь, Микеланджело учитывал и вид на неё извне; эту внешнюю заметность площади обеспечивают и активный фасад Дворца Сенаторов, и широкая лестница (Бунин & Круглова, 1935, с. 76). Не теряя своей камерности и художественной завершённости, площадь Капитолия оказывается *открыто* контактирующей с городской средой Рима.

Пространственное продолжение площади, её «заступание» в окружающую городскую среду может, как видим, обеспечиваться тем, что часть её периметра занимает не её *собственная* застройка, а иной паттерн. В случае площади Капитолия это панорама. В других случаях роль открывающего композицию сегмента может играть входная (приёмная) зона значительного сооружения, расположенного рядом с площадью; примеры такого распространения пространства одного паттерна за счёт другого мы видим в смыкании московской площади Пречистенских ворот с подиумом храма Христа Спасителя или, скажем, площади Ленина – с парком-вестибюлем театра оперы и балета в Новосибирске. Площадь может быть открыта и в сторону водного пространства, вступая с ним в визуальные отношения взаимодополнительного характера. К примеру, единственная в Санкт-Петербурге площадь, обращённая к воде, – Сенатская площадь с Медным всадником в качестве её визуальной доминанты – «раскрыта к Неве, пропуская в широкое водное пространство Петра на жарко дышащем коне» (Лихачёв, 2006, с. 568) и в то же время впуская динамичное водное пространство реки в статичность пространственной композиции площади. Подобным же образом Сена визуально включена в композицию парижской площади Согласия.

Площадь может при этом не только пространственно продолжаться в сторону соседнего архитектурного «подиума», но и сама исполнять функцию входной зоны для значимого городского объекта. Так, «трапециевидное пространство площади Сан-Марко концентрирует внимание на главном объекте ансамбля – величественном соборе» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 53). Эта площадь «ориентирована на фронтальное восприятие своего центра – соборного фасада» (Бунин & Круглова, 1935, с. 89). К слову, площадь Сан-Марко (ил. 12) формировалась долгих 660 лет: в своих нынешних габаритах она существует с 1150 года, но окончательное завершение получила только в 1810 году (Гутнов, 1985, с. 262).

Открытость площади городу может реализоваться и как проект её активного участия в формировании облика городского пространства в целом. Так, римская Piazza del Popolo (ил. 13) и прилегающие к ней улицы являются примером *сознательного изменения восприятия городского пространства*. Эта площадь была организована в связи с переустройством Рима в конце XVI века и завершена к 1824 году. Она не имеет одного главенствующего ракурса; скорее, она

<sup>5</sup> Известно, что по заказу папы Николая V Л. Б. Альберти нанёс на карту «радиальную систему лучей, исходивших из Капитолия», которые с довольно большой точностью указали на «наиболее характерные точки топографии Рима» (Саваренская, 1987, с. 137).

«предлагает целую серию видов и перспектив, создавая для взгляда возможности свободно перемещаться с одной улицы на другую и тем самым практически затеряться во вселенной города» (Полссон, 2019, сс. 12–13). Такая площадь играет роль городских ворот: она вводит посетителя города в урбанистическую среду, выступая начальной точкой разнообразных городских маршрутов и, соответственно, разных способов прочтения городского текста.

При этом, определяя облик и восприятие города, площадь также испытывает на себе его воздействие, как бы «откликается» на его уже сложившуюся структуру и связанную с ней историю. Взаимное влияние площади на город и города на площадь демонстрирует нам пример той же сиенской Кампо, которая превосходит по величине все остальные площади города и является его историческим, визуальным и смысловым центром. С одной стороны, «в зависимости от неё, исходя из её формы, размеров и местоположения, строится вся остальная планировочная сеть»; в частности, «главные улицы (Виа Читта – слева, Виа Рикасоли – справа), которые охватывают площадь полукольцом, строятся исходя из её округлённой формы». С другой стороны, «преобладание кривых линий в планировке города здесь как бы подсказало архитектору решить и площадь в соответствии с этими кривыми, ибо в противном случае получился бы разрыв между тем и другим, дисгармония» (Бунин & Круглова, 1935, с. 70). Площадь составляет важнейший элемент городской текстуры, когда она так «прилажена» к конкретному устройству городской среды, что и она без городского окружения не воспринимается и не читается, и город без неё не представляет из себя аутентичного визуального текста.

В структуре городского пространства площади, особенно расположенные в границах городского исторического ядра, часто являются доминирующими паттернами, «центрами общественной жизни населения города» (Бабуров, 1956, с. 251) и репрезентантами его культурной идентичности. Для того чтобы площадь могла играть такую роль, она должна быть не только внутренне целостной, гармоничной, синтаксически согласованной, но и «предъявлять» себя. Такая внешняя самопрезентация может быть реализована двумя путями. Во-первых, чтобы площадь визуально господствовала в городской среде, она должна быть видимой извне с различных удалённых точек зрения, особенно – с основных городских магистралей. Ради создания такого эффекта площадь Кампо в Сиене, например, «помещают на высоком месте с таким расчётом, чтобы её можно было видеть издали», а также «окружают башнями, которые, вместе взятые, образуют пространственное кольцо». Видя это кольцо на фоне прочей застройки, зритель воспринимает площадь как выделенный пространственный паттерн, и это её подчёркнутое выделение, а также отсутствие конкурирующих элементов среды «позволяют воспринять её как центр города» (Бунин & Круглова, 1935, сс. 77–79). Особое положение Красной площади в структуре городского пространства Москвы не только обозначено рядом кремлёвских башен в качестве её видимой извне «высотной» границы, но и акцентировано парадными Воскресенскими воротами.

Во-вторых, в состав композиции площади может включаться сооружение, играющее роль высотной доминанты не только в пространстве этой площади, но и в композиции всего города в целом. Таковы, например, кампанилла на венецианской площади Сан-Марко, колокольня Ивана Великого на Соборной площади

Московского Кремля или Александровская колонна на Дворцовой площади Санкт-Петербурга. Такие сооружения, как бы перерастающие масштаб *локальной* доминанты, выводят площади из их замкнутости и самодостаточности, сообщают им общегородское измерение и определяют собой уникальный силуэт города, его узнаваемый вид.

Несмотря на огромное значение площади в художественном облике, структурной связности и социальной жизни города, в последнее столетие наблюдается явный упадок этого важнейшего паттерна городской среды. То, что в эпоху Средних веков было необходимым признаком стихийного роста города, а в эпоху Ренессанса стало результатом целенаправленного градостроительного планирования, в Новейшее время подвергается всё большей эстетической «коррозии» и архитектурной деградации. При этом площадь разрушается и в функциональном аспекте – не только в том смысле, что она перестаёт исполнять свою культурную функцию, переключаясь на чисто логистическую, но и в том, что нормальная многофункциональность площади всё чаще редуцируется к *одной* функции. Нормально организованная площадь должна иметь больше чем одну функцию; плохо организованная площадь не имеет ни одной, поскольку, будучи превращённой исключительно в транспортный узел, вообще перестаёт быть площадью.

В наше время площадь катастрофически не может вписаться в «актуальные» представления о городской среде и её удобстве. От большинства московских площадей, по словам В. Л. Глазычева, «остались одни названия»; в американских городах типа Далласа слово «площадь» означает только одно – «обширную автостоянку меж разрозненных зданий», а в Нью-Йорке «площадей как таковых вообще нет, и лишь под Новый год X-образный перекрёсток Таймс-сквер оправдывает своё название» (Глазычев, 2021, с. 171). Многие элементы современного городского пространства, именуемые площадями, не соответствуют смыслу этого термина. Пол Цукер, американский историк и теоретик архитектуры, в книге «Город и площадь» (1959) утверждает: «Вашингтон-Сквер в Нью-Йорке представляет собой чёткий прямоугольник, обстроенный зданиями со всех сторон, и всё же не образует “закрытого” типа площади. Размеры площади столь велики, отношения между окружающими её сооружениями столь неупорядочены и противоречивы, размещение и габариты маленькой Триумфальной арки так не соответствуют всему остальному, что общего впечатления не возникает. Диспропорции в масштабе разрушают весь эстетический потенциал пространства» (цит. по: Арнхейм, 1984, с. 20). Иначе говоря, в данном случае (ил. 14) мы имеем пример псевдо-площади закрытого типа, в которой сам этот тип отрицается не только её эстетикой, но и физическими размерами.

Даже формальное *наличие* всех необходимых элементов площади ещё не превращает её в целостный градообразующий паттерн, поскольку для этого требуется *согласование* данных элементов. Физическая величина площади сама по себе «не может ещё обеспечить композиционного главенства площади в городе», поскольку для этого её нужно «архитектурно построить» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74) в качестве городского художественного ансамбля. По словам того же Пола Цукера, силы внутренней архитектурной дисгармонии «разрушают эстетический потенциал Трафальгарской площади Лондона: она могла бы развиваться в “ядро”, если бы гигантский фасад Национальной галереи, остро контрастирующий с кварталами небольших домов и нерегулярными улочками, ведущими на “площадь”, не перевешивал



возможностей колонны Нельсона в функции пространствообразующего элемента. В сложившейся ситуации Колонна так и не становится центром пространственных взаимосвязей и ядром напряжённости» (цит. по: Арнхейм, 1984, с. 20). Иначе говоря, Трафальгар-сквер можно критиковать за отсутствие равновесия, визуальной соразмерности, сбалансированности её пространства (ил. 15), что не даёт ей стать площадью в нормальном смысле слова – даже при наличии всех необходимых элементов и пустоты между ними.

При этом Трафальгар-сквер с её Национальной галереей – это далеко не худший вариант организации ансамбля площади. К примеру, в пространстве Софийской площади Великого Новгорода явно «перевешивает» её западный край<sup>6</sup> за счёт тотального доминирования огромной массы дома Правительства Новгородской области (бывшего Дома Советов, 1959), не уравновешенной ничем по остальному периметру (ил. 16). Даже находящийся напротив кремль не создаёт зданию Правительства равновеликого противовеса, поскольку кремлёвская стена именно здесь лишена высокой (доминирующей) проездной башни и отступает от площади на противоположный берег рва, да к тому же ещё и визуально ослаблена наличием большой *пустой* арки. Кстати, при взгляде из кремля дом Правительства визуально блокирует собой всё пространство входной арки, мешая понять, что за ней находится именно площадь (ил. 17). Здание Художественного музея, перестроенное из бывшего Дворянского собрания, прячется за двойной рубеж из ограды и живой изгороди; да и размер музея критически уступает размеру правительственного здания, вынуждая первое «тушеваться» на фоне второго. Памятник Ленину застенчиво сдвинут на северо-восточную границу площади и не играет никакой роли в её структуре (что по историческому смыслу является однозначно правильным<sup>7</sup>). «Масштабность», «монументальность» и «классическая строгость» (Секретарь, 2019, сс. 124–125) дома Правительства, построенного по *типовому* проекту, не спасает площадь от визуальной пустоты, внутренней несогласованности, стилистической разнородности, отсутствия признаков архитектурной аутентичности. Создаётся впечатление, что эту площадь, лишённую «яркой индивидуальности и большой художественной ценности» (Секретарь, 2019, с. 125), стремились «заставить» быть вестибюлем для Дома Советов, но её размер оказался слишком большим, зрительно *отделяющим* человека от здания, а не привлекающим к нему. Пешеход (как и ребёнок на электромобиле) чувствует себя одиноким, потерянным и дезориентированным на этой пустой площади с неясными функциями (ил. 18).

Между тем городские площади требуют сохранения и даже преумножения, поскольку, как это давно уже ясно, «они необходимы для общественной жизни населения, проявления которой весьма многообразны» (Бабуров, 1956, с. 251). В любом городе обязательно *должны быть* площади, ибо это «самые большие, самые посещаемые общественные пространства»; но когда городские площади слишком велики, они не только сами выглядят пустынными, но и «человек на них ощущает себя потерянным» (Александр и др., 2014, с. 332), неуместным. Человек очень мал

<sup>6</sup> Этот «крен» площади в сторону *одного* сооружения, подавляющего своей массой всё вокруг, весьма далёк от той выразительной, динамичной и по-своему гармоничной асимметрии Красной площади в Москве, которая органично соответствует ткани исторического пространства столицы (см.: Гурари 2022, 285).

<sup>7</sup> В Пензе, к примеру, огромная чёрная статуя Ленина расположена прямо по центральной оси такого же типового дома Правительства, визуально «конфликтует» с его парадным фасадом.



в сравнении с объёмом такой площади, поэтому он «не может утвердить здесь своё присутствие собственными силами»; лишь толпа, подобная той, что заполняет площадь Св. Петра в Риме в пасхальный день, обладает необходимой, то есть соразмерной площади, мощностью. «Толпа, однако, далеко не достаточная форма самовыражения человека, обозначающего себя прежде всего индивидуально, – справедливо отмечает Р. Арнхейм. – Предоставленный самому себе в пространстве площади, человек должен иметь возможность довериться силам визуального тяготения, пронизывающим это пространство. Лишь усиленный таким способом, он может играть роль полноправного партнёра в столкновении с материальным миром, который он построил для себя собственными руками» (Арнхейм, 1984, с. 66). Если же такие «силы визуального тяготения» отсутствуют, ничто уже не может сделать площадь человекоразмерной.

При проектировании городов, замечает К. Александер, «всегда есть соблазн сделать городскую площадь очень большой»; однако такие площади «хорошо выглядят на чертежах, но в реальной жизни кажутся мёртвыми и пустынными» (Александер и др., 2014, с. 333). У человека может возникать «чувство затерянности», когда он оказывается «в позиции, которая не помогает ему определить себя в пространстве, – скажем, на бесформенной городской площади» (Арнхейм, 1984, с. 18). Бесформенность связана не с геометрией площади (далеко не всякое геометрически правильно ограниченное место, свободное от застройки, является площадью, и далеко не всякая нормальная площадь является геометрически правильной), а с *гармоничностью* её общего вида. Такая внутренняя согласованность почти недостижима при создании площадей большого размера. Для людей нужны небольшие, компактные, архитектурно цельные (но не уныло-монотонные) площади, тогда они их с удовольствием заполняют. Кристофер Александер указывает на правило, согласно которому целесообразный размер площади – восемнадцать метров в диаметре; именно при таких размерах она воспринимается позитивно, горожане чувствуют себя на ней комфортно. Когда диаметр площади превышает 21 метр, она начинает казаться пустынной и вызывает неприятное ощущение. Площадь начинает казаться пустынной, когда на каждого человека приходится свыше 28 квадратных метров (Александер и др., 2014, с. 333). С другой стороны, размер площади может восприниматься как недостаточный<sup>8</sup>, стесняющий свободу движения, особенно если старую площадь оккупируют парковки.

Автомобили, безусловно, – это прямая угроза площадям как самобытным паттернам городского пространства; они превращают площади в подчинённую часть транспортной системы. Ещё Камилло Зитте в конце XIX века заметил и описал эту тенденцию. Средневековые и ренессансные площади, отмечает он, «использовались для оживлённой общественной жизни, и соответственно сохранилось согласие между ними и прилегающими общественными зданиями. Сегодня площади в лучшем случае – лишь стоянки для экипажей и не может быть и речи о художественном единстве между площадями и зданиями» (Зитте, 1993, с. 53). Судьба площади оказалась под угрозой «в эпоху сверхплотного движения

<sup>8</sup> «В русском языке, – пишет Григорий Ревзин, – возникла смешная аберрация: английская *square* превратилась в “сквер”, потому что их *square* – это, конечно, никакая не площадь, она не доросла до нужного размера, это разве что сквер» (Ревзин, 2019, с. 99).

автомобилей, которое превратило множество площадей в транспортные развязки в одном уровне» (Глазычев, 2021, с. 171). Автомобили, занимая площадь, разрывают цельность её пространства (ил. 19): на первый план выходит свободная поверхность как средство обеспечения транспортного сообщения или стоянки, а окружающий архитектурный ансамбль оттесняется на периферию внимания, становится чем-то необязательным, нейтральным, незаметным, а потом и вовсе ненужным.

Модернизм в архитектуре и урбанистике, по словам В. Л. Глазычева, отвергает площадь с той же страстью, что и квартал (Глазычев, 2021, с. 171); в его системе площадь оказывается излишеством, препятствующим конструированию лучезарного города. На деле превращение площадей в транспортные узлы или просто значительный перевес числа транспортных развязок над количеством площадей суть признаки деградации городской среды, в том числе и визуальной. При этом, согласно всем градостроительным рекомендациям, «основное пространство площади должно быть по возможности освобождено от транзитных транспортных потоков, особенно от их пересечений» (Бабуров, 1956, с. 251); увы, урбанистическая теория и градостроительная практика зачастую фатально не совпадают.

Антропологическая интерпретация кризиса площадей весьма проста: площадь *принимает* человека, в то время как транспортный узел его, напротив, *отторгает*. Чем больше в городе точек притяжения, тем он более человечен; чем больше в нём точек отталкивания, тем он более бесчеловечен, враждебен, чужд. На основе понимания этой тенденции в рамках «нового урбанизма» – и концептуально, и практически – началось возрождение городской площади «как публичного пространства, свободного от движения транспорта и предназначенного для того в первую очередь, чтобы толпа, собирающаяся по поводу или без повода, могла рассматривать себя в собственном отражении» (Глазычев, 2021, с. 171), пространственной «рамой» которого выступает окружающий архитектурный ое́м.

Итак, деградация площади *определяющим* образом связана с деградацией её восприятия, а именно – с непоправимо ошибочной редукцией площади к пустому месту посреди городской застройки (ср.: Бабуров, 1956, с. 251), от которой она как бы отделена непроходимой границей. Вырождение площади в свободную от застройки *площадку*, то есть сознательное или бессознательное отделение её и от архитектурного обрамления, и от видов, продолжающих её в окружающую городскую среду, и от социокультурных функций (коммуникация, художественная презентация, коллективная память и т. д.), уничтожает сам паттерн под названием «городская площадь»; от неё остаётся только *пустое место*. Городская площадь деградирует (как деградирует, к примеру, и городской двор) именно потому, что мы перестаём понимать и воспринимать её как определённую и весьма *сложную* форму организации городской топики, на которой держится и композиционное единство города, и преемственность его культурной идентичности.

### Библиография

- Азизян, И. А., & Кириллова, Л. И. (ред.). (1990). *Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза*. ВНИИТАГ.
- Александр, К., Исикава, С., & Силверстайн, М. (2014). *Язык шаблонов: города, здания, строительство* (И. Сырова, пер.). Издательство Студии Артемия Лебедева.

- Аркин, Д. Е. (2013). *Образы архитектуры*. Б.С.Г.-Пресс.
- Арнхейм, Р. (1984). *Динамика архитектурных форм* (В. Л. Глазычев, пер.). Стройиздат.
- Бабуров, В. В. (ред.). (1956). *Планировка и застройка городов*. Госстройиздат.
- Беляева, Е. Л. (1977). *Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия*. Стройиздат.
- Бунин, А., & Круглова, Т. (1935). Городской комплекс в архитектуре Возрождения. В А. И. Лебедев (ред.), *Вопросы архитектуры*. (с. 58–91). Изогиз.
- Глазычев, В. Л. (2021). *Урбанистика*. Издательство «Европа», КДУ.
- Гурари, М. Н. (2022). Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов). *Визуальная теология*, 4(2), 277–292.
- Гутнов, А. Э. (1985). *Мир архитектуры*. Молодая гвардия.
- Зедльмайр, Г. (1936). Композиция площади Капитолия. В *Архитектурное творчество Микельанджело*. (с. 97–103). Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.
- Зитте, К. (1993). *Художественные основы градостроительства* (Я. А. Крастиньш, пер.). Стройиздат.
- Линч, К. (1986). *Совершенная форма в градостроительстве* (В. Л. Глазычев, пер.). Стройиздат.
- Лихачёв, Д. С. (2006). Образ города и проблема исторической преемственности развития культур. В Д. С. Лихачёв, *Раздумья о России*. (с. 552–570). Logos.
- Маркузон, В. Ф. (1986). Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В *Культура эпохи Возрождения*. (с. 54–68). Наука.
- Миколайт, А., & Пюркхауэр, М. (2020). *Код города* (А. Тарасенко, пер.). Strelka Press.
- Полссон, К. (2019). *Проектирование общественных пространств и городов для людей. Практическое пособие*. Dom Publishers.
- Ревзин, Г. (2019). *Как устроен город*. Strelka Press.
- Саваренская, Т. Ф. (1987). *Западноевропейское градостроительство XVII–XIX веков. Эстетические и теоретические предпосылки*. Стройиздат.
- Секретарь, Л. А. (2019). Софийская площадь и её значение в жизни губернского Новгорода 1778–1917 гг. В Б. Д. Греков (ред.), *Новгородский исторический сборник*, Вып. 18(28). (с. 123–152). Изд-во Облоно.
- Суджич, Д. (2020). *Язык городов* (М. Коробочкин, пер.). Strelka Press.
- Тольнай, К. (1936). Капитолий. В *Архитектурное творчество Микельанджело*. (с. 94–96). Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.
- Kuroda, T. (2014). Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia. In M. K. Gesuato (Ed.), *Ricerca, Scoperta, Innovazione: L'Italia dei Saperi*. (pp. 89–108). Istituto Italiano di Cultura – Tokyo.

## References

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (2014). *A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction* (I. Syrova, Trans.). Art. Lebedev Studio Publishing. (In Russian).
- Arkin, D. E. (2013). *Images of architecture*. B.S.G.-Press. (In Russian).
- Arnheim, R. (1984). *The dynamics of architectural form* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).

- Azizyan, I. A., & Kirillova, L. I. (Eds.) (1990). *Architectural ensemble as a form of synthesis implementation*. VNIITAG. (In Russian).
- Baburov, V. V. (Ed.) (1956). *Planning and development of cities*. Gosstroyizdat. (In Russian).
- Belyaeva, E. L. (1977). *Architectural spatial environment of the city as an object of visual perception*. Stroyizdat. (In Russian).
- Bunin, A., & Kruglova, T. (1935). Urban complex in the architecture of the Renaissance. In A. I. Lebedev (Ed.), *Questions of architecture*. (pp. 58–91). Isogis. (In Russian).
- Glazychev, V. L. (2021). *Urbanistics*. Europe Publishing, KDU. (In Russian).
- Gurari, M. N. (2022). Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov). *Journal of Visual Theology*, 4(2), 277–292. (In Russian).
- Gutnov, A. E. (1985). *The world of architecture*. Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Kuroda, T. (2014). Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia. In M. K. Gesuato (Ed.), *Ricerca, Scoperta, Innovazione: L'Italia dei Saperi*. (pp. 89–108). Istituto Italiano di Cultura – Tokyo.
- Likhachev, D. S. (2006). The image of the city and the problem of historical continuity in the development of cultures. In D. S. Likhachev, *Reflections on Russia*. (pp. 552–570). Logos. (In Russian).
- Lynch, K. (1986). *A theory of good city form* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Markuzon, V. F. (1986). Antique elements in the architecture of the Italian renaissance. In *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).
- Revzin, G. (2019). *How the city works*. Strelka Press. (In Russian).
- Savarenskaya, T. F. (1987). *Western European Urban Planning of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. Aesthetic and Theoretical Background*. Stroyizdat. (In Russian).
- Sedlmayr, G. (1936). Composition of the Capitol square. In *Architectural Creativity of Michelangelo*. (pp. 97–103). All-Union Academy of Architecture Publishing. (In Russian).
- Sekretar, L. A. (2019). Sophia square and its importance in the life of provincial Novgorod in 1778–1917. In B. D. Grekov (Ed.), *Novgorod Historical Collection*, 18(28). (pp. 123–152). Oblono. (In Russian).
- Sitte, C. (1993). *The art of building cities* (Ya. A. Krastins, Trans.) Stroyizdat. (In Russian).
- Sudjic, D. (2020). *The language of cities* (M. Korobochkin, Trans.). Strelka Press. (In Russian).
- Tolnay, K. (1936). Capitol. In *Architectural Creativity of Michelangelo*. (pp. 94–96). All-Union Academy of Architecture Publishing. (In Russian).



### Информация об авторе

Сергей Сергеевич Аванесов  
доктор философских наук, профессор  
директор научно-образовательного центра  
«Гуманитарная урбанистика»  
Новгородский государственный университет  
имени Ярослава Мудрого  
Российская Федерация, 173003, Великий Новго-  
род, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41  
ORCID: 0000-0002-1081-4871  
Web of Science ResearcherID: V-5869-2018  
Scopus AuthorID: 55270461000  
e-mail: iskiteam@yandex.ru

### Information about the author

Sergey S. Avanesov  
Dr. Sci. (Philosophy), Professor  
Director of the Research and Educational  
Centre for Humanitarian Urbanistics  
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University  
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul.,  
Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation  
  
ORCID: 0000-0002-1081-4871  
Web of Science ResearcherID: V-5869-2018  
Scopus AuthorID: 55270461000  
e-mail: iskiteam@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 03.02.2023  
Принят к публикации / Accepted 13.03.2023

### Иллюстрации



Ил. 1. Флоренция. Площадь Сантиссима Аннунциата.  
Источник: <https://tourweek.ru/gallery/87246>



Ил. 2. Флоренция. Площадь Синьории.  
Фото из открытых источников.





Ил. 3. Лукка. Площадь Амфитеатра. Вид сверху.  
Фото из открытых источников.



Ил. 4. Лукка. Площадь Амфитеатра.  
Фото из открытых источников.



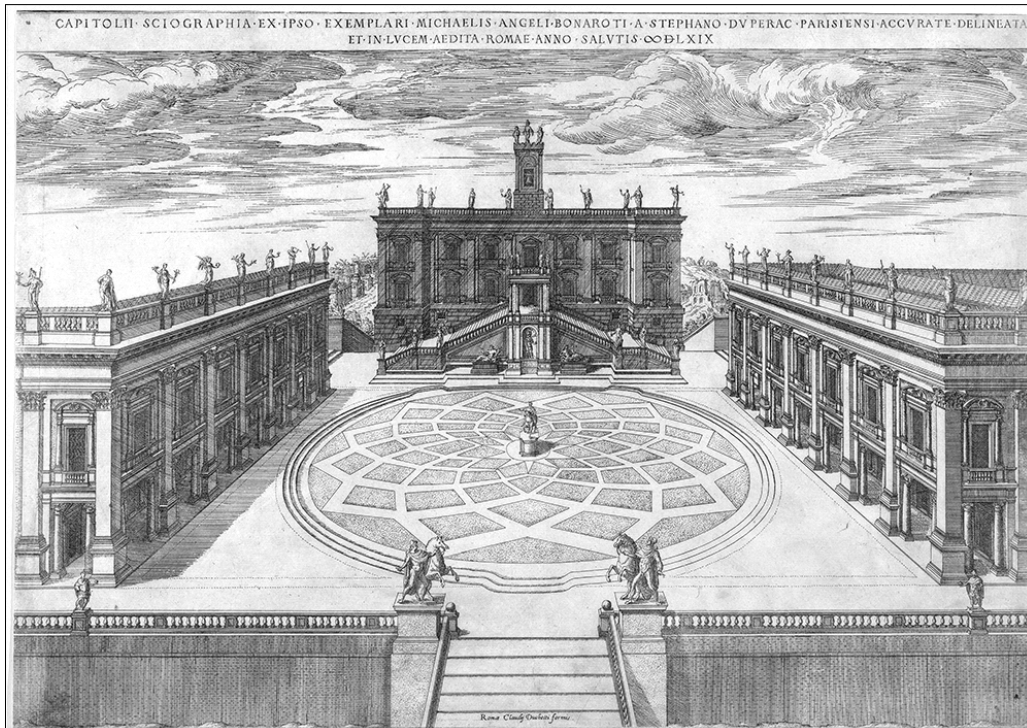


Ил. 5. Сиена. Кампо. Вид сверху.  
Фото из открытых источников.



Ил. 6. Санкт-Петербург. Московская площадь.  
Почтовая открытка. Ленинград, 1984.  
Источник: <https://auction.ru/listing/offer/otkrytki-48537>





Ил. 7. Этьен Дюперак. Площадь Капитолия в Риме. Гравюра. 1569.

Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Speculum\\_Romanae\\_Magnificentiae-View\\_of\\_the\\_Roman\\_Capitol\\_MET\\_DP826752.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Speculum_Romanae_Magnificentiae-View_of_the_Roman_Capitol_MET_DP826752.jpg)



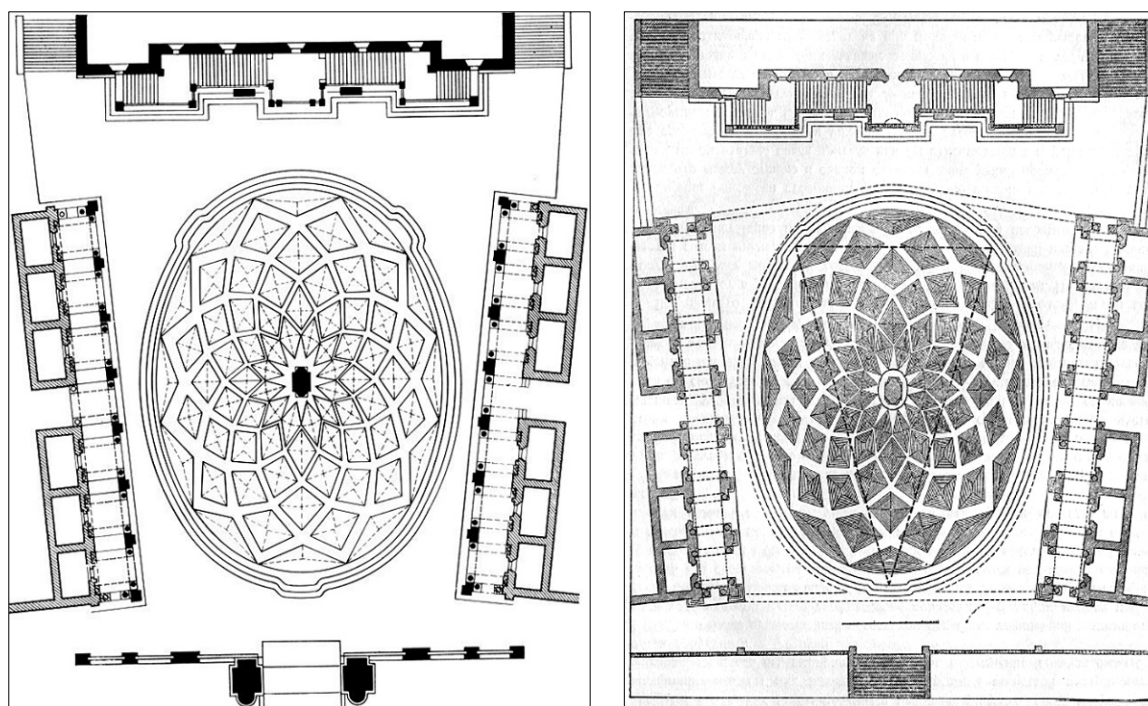
Ил. 8. Москва. Николаевский вокзал. Арх. К. А. Тон, 1851. Главный фасад. Фото 1883 г.

Источник: *Найдёнов Н. А.* Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений. Москва, 1884.





Ил. 9. Рим. Площадь Капитолия. Вид от периферии к центру.  
Источник: [https://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/miguel\\_angel.htm](https://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/miguel_angel.htm)



Ил. 10. Рим. Площадь Капитолия. План.  
Источники: слева – Азизян & Кириллова, 1990, 170; справа – Зедльмайр, 1936, 100.





Ил. 11. Панорама Рима как часть площади Капитолия.

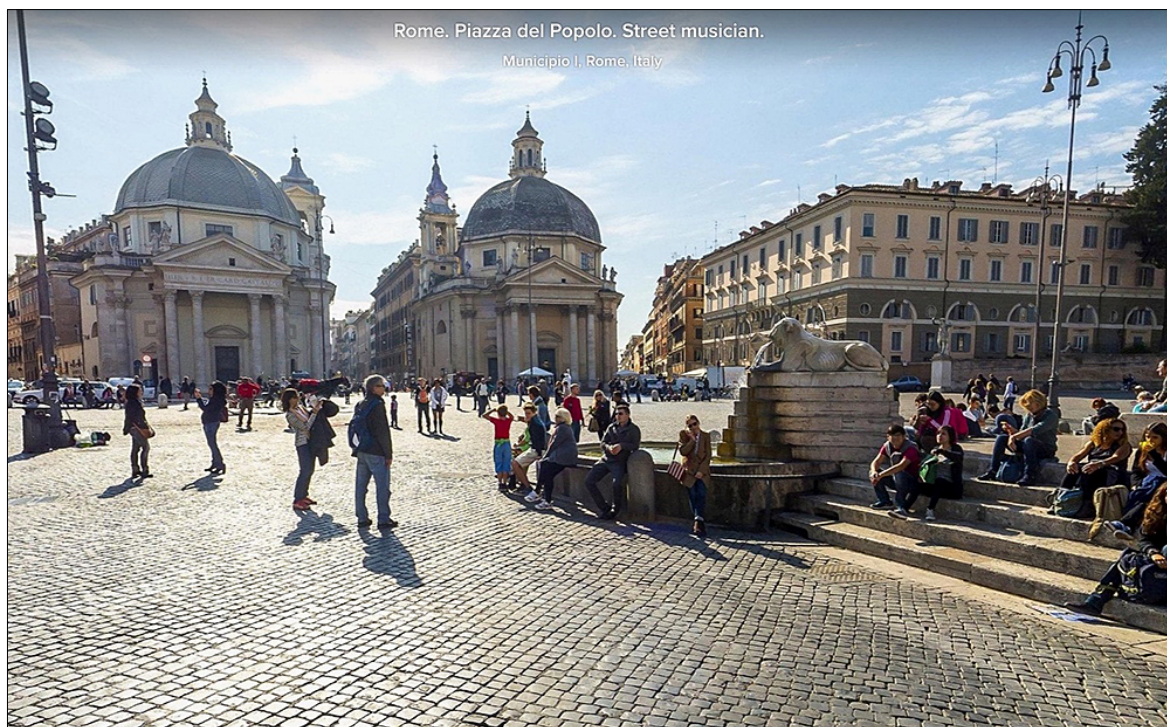
Источник: <https://3grim.ru/ploshhad-kapitoliya-v-rime-taynyiy-smysl-proekta-mikelandzhelo.html>



Ил. 12. Венеция. Площадь Сан-Марко.

Источник: <https://br.pinterest.com/pin/142074563215585271/>





Rome. Piazza del Popolo. Street musician.  
Municipio I, Rome, Italy

Ил. 13. Рим. Пьяцца дель Пополо.  
Источник: <https://blog.businessstripfriend.com/article/3-nights-in-rome-program-for-72-hours-to-see-the-best-of-rome>



Ил. 14. Нью-Йорк. Вашингтон-Сквер.  
Источник: [http://www.yannarthusbertrand2.org/collection/etats-unis\\_new-york\\_book/](http://www.yannarthusbertrand2.org/collection/etats-unis_new-york_book/)





Ил. 15. Лондон. Трафальгар-сквер.

Источник: <https://arquitecturaviva.com/works/remodelacion-de-trafalgar-square-2>

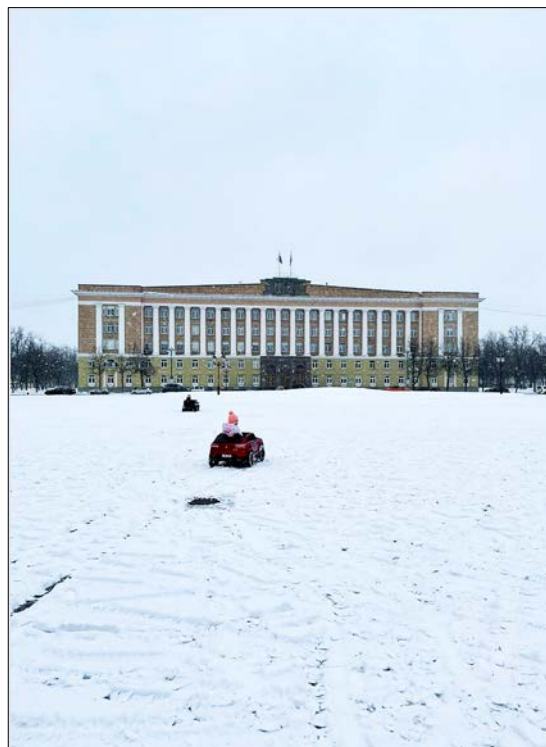


Ил. 16. Великий Новгород. Софийская площадь. Фото: Сергей Аванесов, 2023





Ил. 17. Великий Новгород. Вид из Кремля в сторону Софийской площади.  
Фото: Сергей Аванесов, 2023 (слева).



Ил. 18. Великий Новгород. Софийская площадь зимой.  
Фото: Елизавета Спешилова, 2023 (справа).



Ил. 19. Новосибирск. Площадь Ленина. Транзит и парковка.  
Источник: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/196249672>