

Модернизм и «модернизмы»: о содержании понятия и расширении его границ к XXI веку в архитектурной критике. Методологические заметки

Татьяна Малинина

В современных исторических исследованиях, критических статьях и выставочной практике мы наблюдаем множество различных интерпретаций феномена модернизма, а также продолжающееся буквально на наших глазах расширение его временных границ. В статье предлагается комментарий к сегодняшней ситуации в изучении этого феномена. Эволюция наших представлений о модернизме – сначала о стадийных изменениях в его собственных границах, затем о волнообразных возвращениях скрытого или явного влияния то одних, то других существовавших внутри него концепций – дает основание охарактеризовать метаморфозы его возрождения в идеологии разных архитектурных тенденций.

Ключевые слова: модернизм, критика, дефиниции, авангард, классика, методы изучения, интерпретация, рационализм, постмодернизм, проницаемость границ, преемственность, универсалии.

С необходимостью осмыслить природу феномена модернизма в искусстве XX века я столкнулась во время работы над книгой «Формула стиля. Ар Деко: истоки, эволюция, региональные варианты» (2005)¹. Итоги моих размышлений были опубликованы в ряде статей (2001–2009). Несмотря на то что в проведенном исследовании основное внимание было сосредоточено на стилевом аспекте модернизма, удалось составить общее представление о характере этого явления и даже определить его основные координаты как художественной системы. Сошлюсь на мнение Е.И. Кириченко, которая отмечала, что смысл и главное достоинство моих усилий «видится не только в характеристике ар-деко, но, что особенно важно, – эпохи модернизма в целом»². Не хочу выглядеть нескромной, ссылаясь на положительные оценки результатов проделанной работы. Здесь важен сам факт формирования дискуссионного

поля в ходе изучения художественного пространства модернизма. Сейчас легко можно определить направления поисков, увидеть результаты своеобразного интеллектуального штурма, предпринятого учеными Европы, США и – несколько более позднего, но не менее эффективного – в России. Важно также влияние резонансных моментов на изменение точек зрения, новых и неожиданных толкований фактов и выводов, о чем речь впереди.

Возвращаясь сегодня к проблематике изучения эпохи модернизма, хочется отметить содержательность и точность приводимых дефиниций в ряде отечественных энциклопедических изданий, где понятие *модернизм* определяется как условное обозначение тенденций развития искусства, течений, школ, деятельности отдельных мастеров, стремящихся к обновлению художественного языка и считающих формальный эксперимент основой творческого метода. Его движущая сила в статьях этих изданий видится в стремлении вырваться из дробности предметного мира к текучей цельности и поисках «подлинного целого в субъективно пережитом вселенском, едином...». Простыми и ясными словами выразил эту мысль М. Герман в заключительной фразе своей замечательной книги «Модернизм»: «Время высокого модернизма не “Герника” Пикассо, не фантазии Шагала, не сумрачные прозрения Магритта, не поэтически пристальное видение Хоппера, не коллажи стареющего Матисса, хранящего рыцарственную мудрость начала века. *Время это – во всем* (курсив мой. – Т.М.). Оно, как “Девочка на шаре” Пикассо, где ни юная акробатка, ни усталый атлет не смогут удержаться в пространстве картины – да и мира – поодиночке»³.

Исследовательская мысль проделала большой путь с тех пор, когда словами «современный», «модернистский» обозначали ложные, поверхностные псевдофункционалистские трактовки, и до того времени, когда эти определения стали употреблять в позитивном смысле. Сегодня модернизм, который первоначально полностью идентифицировался с понятием «интернациональный (современный) стиль», используется исследователями для обозначения конвергентных явлений сложносоставной системы художественной интеграции, объединившей все культурное пространство первой половины XX века. Оставляя в стороне долгий путь выработки новых критериев, позволивших более объективно представить ход развития архитектуры XX столетия, позволю себе выделить лишь кажущиеся мне наиболее существенными моменты.

Общепризнанными являются заслуги Клементя Гринберга в расстановке теоретических координат для определения истоков, временных и художественных границ модернизма, его места в культуре эпохи. Если же проследить, как интерпретируются положения и выводы Гринберга в послевоенные годы и в наше время, можно выявить противоречивость и многослойность в его теории и одновременно точнее охарактеризовать ценностные ориентиры возникающих новых тенденций.

То обстоятельство, что выразители самых разных тенденций могли находить источники вдохновения в модернизме, требовало новых методик для воссоздания сложной модели художественного процесса. Из основных положений, объясняющих феномен модернизма, для его характеристики представляются существенными следующие. Продуктивным оказалось суждение о художественном пространстве модернизма как подвижной, но морфологически устойчивой системе, подобной огромной плавильне, где свободно взаимодействуют самые различные течения, направления; они либо образуют устойчивые синтетические формы, либо нивелируются и взаимоуничтожаются.

Сопоставляя содержание двух эссе Гринберга «Авангард и китч» (1939)⁴ и «Коллаж» (1959)⁵, критики отмечали, что модернизм в его трактовке имеет иногда противоположные значения по отношению к раннему, базовому определению, обнаруживающему инновационный взгляд на современность и будущее. Идеи неопределенности отношений искусства к обществу и проблемам его собственного развития, приоритета его самоценности, высветившиеся в концепционной незавершенности теории Гринберга, инспирируют активное исследование историками и теоретиками искусства этой проблематики в модернистской парадигме. На Западе активизируется изучение дизайна в лоне модернизма, в России обозначается целое направление в науке, исследующее исключительно авангард.

Один из организаторов лондонской выставки «Модернизм: дизайн нового мира» (2006) К. Уилк во вступительной статье к каталогу «Чем был модернизм?» замечает, что Гринберг при определении модернизма в качестве синонимов употребляет словосочетания «искусство авангарда», «живопись-модерн»; он утверждает также, что термин применим лишь к художественным явлениям (расположение и изобретение пространств, поверхностей, форм, цветов и т. д.) и исключает все, что находится вне его самого. Так утверждается мнение об асоциальности гринберговской теории. С появлением поп-арта в 1960-х годах «эстетический формализм» Гринберга перестает быть актуальным и подвергается критике. Новая концептуальность произведений поп-арта, заимствование формальных приемов из популярной культуры опровергают его теорию. «Для Гринберга и его последователей модернизм в живописи начался в 1860-е годы с работ Мане, продолжился в произведениях Сезанна и привел к поворотному моменту в кубизме Пикассо, затем к Кандинскому и, в конце концов, к послевоенному абстрактному искусству, – пишет Уилк. – Это определение с его отрицанием любого отношения между искусством и обществом, особенно с массовой культурой, акцентом на “эстетический формализм”... до сих пор остается совершенно невредимым и все еще используется, правда, с некоторыми изменениями, сегодня»⁶. Отечественный исследователь А.В. Рыков, автор книги «Постмодернизм как “радикальный консерва-

тизм”»⁷, отмечает, что многие современные ученые разделяют мнение Гринберга о приоритете формальных задач в искусстве модернизма и относят критика к родоначальникам современного консервативного направления в искусствознании. Молодой отечественный исследователь П.П. Гладков, переводчик эссе «Коллаж», в своих комментариях к текстам Гринберга занимает более объективную позицию. «Тексты Гринберга, – пишет он, – иллюстрируют два “пласта” в его теории искусства. С одной стороны, есть социальные процессы, которые ставят художников, причем в ближайшей исторической перспективе неоднократно, в очень жесткие рамки. С другой – логика развития авангардного искусства выстраивается исключительно за счет “внутренних” процессов. С одной стороны, можно констатировать, что прямой связи между двумя уровнями бытования искусства исследователь не обозначает, с другой – в “Авангарде и китче” недвусмысленно говорится о сознательной самоизоляции художников-авангардистов»⁸. Для автора так называемые «пласты» теории Гринберга являются не взаимоисключающими, а взаимодополняющими. Это уже убежденный взгляд из XXI века.

Многие явления, которые современниками переживались как враждебные и в которых борьба между отдельными тенденциями характеризовалась в категориях боевых действий, теперь видятся как взаимозависимые элементы единого механизма, синхронно действующие в его системе (Лютман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992). Приходит понимание того, что агрессивность различных тенденций по отношению друг к другу стимулирует развитие каждой из них и, только рассмотрев эти тенденции в совокупности, можно вместо плоской схемы с линейно выстроенными рядами выявленных закономерностей создать *модель протекания* интеграционных процессов в огромной экспериментальной мастерской искусства модернизма.

В 1920-е же годы эти процессы, в частности, диалог авангарда и классики, происходили буквально на глазах: и в разноречивости суждений (например, о Парижской выставке 1925 года), и скрыто (как вероятностное видение ситуации с предположениями разных возможных вариантов будущего развития). Суждения проницательных критиков стали известны гораздо позже, тем более ценными они кажутся сейчас. Проанализировав материалы выставки 1925 года, польский критик С. Захорская приходит к выводу о том, что опора на кубизм, сохранение определенных позиций классики, существенное влияние футуризма и экспрессионизма на новое формирующееся искусство позволяют ему сохранить «нерв жизни». «Главное же, – подчеркивает она, – соревнование двух противоположных концепций переходит, по всей видимости, в следующую фазу – взаимного их проникновения. Две противоположности взаимодействуют между собой даже против своей воли и создают новую целостность. Правда, у этой целостности еще нет названия»⁹.

Неслучайно поэтому одним из способов объяснения модернизма становится *его сопоставление с авангардом*. При объяснении модернизма главным классификационным принципом выступает оппозиция *новое – старое*, вследствие чего искусство предстает разделенным на два потока. Первый объединяет движения, наиболее последовательно связанные с принципами авангардизма, второй – с поисками методов «реконструкции» классики на основе формальных открытий того же авангарда. Например, Поль Валери, который обращал внимание на различие в отношении к формальной стороне творчества в системах представления авангарда и модернизма, утверждал, что «форма по своей природе связана с повторением» и поэтому «культ новизны», присущий авангарду, противоположен заботе о форме», из чего следовал вывод о полноте, богатстве и выразительности именно модернистской формы.

Такое сопоставление становится полезным, когда наряду с выявлением различий акцентируется внимание на их природном родстве, то есть признании авангарда порождением модернизма с одним важным уточнением. «Если считать модернизм и авангард синонимами, – пишет В.М. Полевой, – то авангард можно было бы принять за наиболее активное проявление модернизма. Но справедливее было бы видеть в авангарде собственное значение благодаря программе решительного вторжения в окружающий мир. В этом случае изобразительное искусство явно выходит за границы его специфики. Так, дадаизм оперирует с внехудожественными идеями и материалами; адепты жизнестроения берутся за исправление ошибок мироздания...»¹⁰. В статье энциклопедического словаря В.Г. Власова читаем: «Все его (авангарда) достижения находятся вне сферы *художественности*»¹¹. Таким образом, авангард предстает как явление, порожденное модернизмом; подобно конкистадору, он проникает во внехудожественную сферу, новыми завоеваниями способствуя расширению границ художественного. «Мастера авангарда, – отмечает В.С. Турчин, – заметили щель, существующую между искусством и жизнью, и всю свою энергию направили на то, чтобы ее увеличивать...»¹². В системе самого модернизма духу авангарда отвечает установка на созидание, интегрирование, преобразование, а также стремление к обновлению художественного языка, признание формального эксперимента основой художественного метода.

«Испытание традиций или испытание традицией» – так остроумно и точно определяет В.С. Турчин способ существования, «задействованности» исторического опыта в интеграционных процессах модернизма, в структурировании модернистской формы. «Давно отмечено, – пишет Турчин, – что в своей шокирующей полемике с художественным наследием прошлого, в которой, конечно, было (особенно вначале) много преднамеренно эпатажного, внешнего, XX век сильно хитрил. Действуя так, он несколько преувеличивал свое желание “опрокинуть колымагу груза традиций”... скорее предполагалась более сложная работа по

переработке наследия, порой скрытная, а порой и специально демонстрируемая. Эта полемика не смогла замаскировать одного впечатляющего факта: шла громадная работа по пересмотру отношений “старое – новое”. Авангард всегда был “болен” искусством, даже в самых своих радикальных решениях. “Соревнуясь”, “вытесняя”, “борясь за публику”, авангард то создавал “параллельные” художественные решения, то вновь – в конкуренции своей – нарочито обращался к традиционным образам и формам»¹³.

Историк архитектуры В.Л. Хайт как бы не замечает диалога новации и традиции и склонен видеть причину движения в природе самой новации. «Модернизм, – отмечает он, – понимаемый как программная “современность”, новация в творчестве, продолжая традиции пионеров современного движения, удерживает свои позиции, развивая заложенные в нем языковые формообразующие средства. И как бы ярко и неожиданно не вспыхивали в мировой архитектурной практике отдельные художественные “сполохи” на почве то регионализма, то традиции, неоклассики или историзма, нельзя не замечать устойчивой инновационной тенденции, идущей в русле эволюционного развития модернизма... Его способность к саморазвитию обусловлена, прежде всего, вечной природой самой творческой новации»¹⁴.

Исследователи модернизма разделились на изучающих новационный компонент этого искусства и на изучающих его классический компонент. Исключения редки. К ним можно отнести труды авторитетного исследователя архитектуры XX века А.В. Иконникова. Он трижды прошел сквозь столетие, посвятив первую свою книгу современному движению, вторую – историзму, а в третьей попытался создать общую картину архитектуры минувшего столетия.

Эпоха модернизма в *авангардном измерении* давала представление о высоко накале энергии генерирования новых идей, надежно и надолго обеспечивших солидный «запас прочности» культуры. Самостоятельной областью отечественной искусствоведческой науки стало детальное изучение художественного авангарда и проникновение в природу авангардизма, получившее отражение в исследованиях Д.В. Сарабьянова, А.А. Стригалёва, В.С. Турчина, А.С. Шацких и др. Все чаще появляются исследования в едином формально-теоретическом ключе, которые как бы утверждают прочность теоретических основ искусствоведения, эффективность научного инструментария нашей дисциплины в изучении исторических и современных процессов.

В 1994 и 1995 годах, «на сломе времен», выходят в свет первые книги о русском конструктивизме на русском языке Е. Сидориной – «Сквозь весь двадцатый век», посвященная анализу художественно-проектных концепций русского авангарда, и «Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика»¹⁵. Изданные на скверной бумаге, почти без иллюстраций, тексты Е. Сидориной являются не просто глубокими и оригиналь-

ными научными работами, но и попыткой осмыслить механизм наследования, судьбу авангардного гена во второй половине века.

Характеризуя стилистические отголоски, пластические вариации на темы супрем-рационализма и конструктивизма, Сидорина замечает, что сложный авангардный «букет» («контррельефы Татлина, супрематизм Малевича, пространственные структуры Н. Габо и А. Родченко, стенберговские конструкции) подвергался сильнейшим метаморфозам. «В становлении огромного числа художников, архитекторов, дизайнеров, ученых, философов и “людей просто” есть лепта, связанная с творчеством и Татлина, и Малевича, и конструктивистов, и даже тогда, когда предпочтение отдается одному из этих творческих феноменов, может быть, более всего культурно значим диалог, обусловленный их концептуальным и пластическим сходством – различием. Те “отзвуки” конструктивизма, которые можно наблюдать в современном искусстве, должны быть отнесены к постконструктивистскому и шире – поставангардному творчеству, – поясняет далее автор. – Оно принадлежит времени не прямого следования и не отрицания, а выхода в пространство диалога авангарда с иными направлениями и иными формами искусства, в пространство сложноопосредованных соотношений, смыслообразных превращений, обновлений»¹⁶. В понимании природы модернизма важно положение Сидориной об «отзвуках» конструктивизма, которые проявляются в выходе авангарда в *пространство диалога* с иными направлениями и иными формами искусства. Статью 2009 года «Этот сложный конструктивизм...»¹⁷ Сидорина посвящает художнику-модернисту Г.Б. Якулову, аргументируя таким образом свое положение о том, что «практика конструктивистов взрывала их теоретические установки». В творческом сознании Георгия Якулова, признается автор, отпечатка конструктивистской идеологии – нет. Он может мыслиться сопричастным конструктивизму, трактованному в концептуально ослабленном (далеком от определенности) варианте широкого культурно-художественного феномена. И, наконец, в недавно вышедшей книге Сидориной авангард оказывается сопоставленным, соотнесенным, сопresentствующим с другими явлениями (в культуре, сознании, языке) и помещенном в пространство «сложноопосредованных соотношений, смыслообразных превращений, обновлений», то есть в пространство модернизма («Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде»). Заданные Сидориной координаты «конструктивное – декоративное» рассматриваются в одной системе как полярные стороны единства. Основываясь на бахтинском методе, можно представить систему в целом с помощью формулы, *дающей структурное выражение постоянного диалога между авангардом и классикой как полюсами спектра*, в пределах которого обнаруживается множество промежуточных стадий.

Понятия «архитектурный модернизм» или «модернизм в архитектуре» отечественная наука активно начинает использовать в начале нового века. Когда историк вышел из советологии на широкий простор мировой архитектуры, поразила не столько разница, сколько сходство. Но разницу все-таки нужно было обозначить – и родился новый термин: «соцмодернизм». В конце 1990-х годов американский критик Виктор Тупицын писал: «...не угодный ни ревнителям чистого авангарда, ни ценителям сталинского искусства, социалистический модернизм 1930-х годов, сокращенно – соцмодернизм». Ошибался он лишь в том, что противопоставлял хороший соцмодернизм плохому соцреализму. С нашей точки зрения, соцмодернизм – это отечественный аналог мирового художественного развития 1910–40-х годов, определяемого как модернизм, без предпочтительного выделения каких-либо имен, без деления художников на «чистых» и «нечистых», поскольку объектом реконструкции и модернизации становится весь творческий опыт человечества, вся сфера культуры, все художественные направления от авангарда до академизма. Соцреализм же – это сухая инструкция идеологов, в рамках которой искусство не могло ни родиться, ни существовать. К какому бы произведению того времени, пусть самому идеологизированному, не приклеивать этот ярлык, оно все равно будет обладать некой «избыточной информацией».

Несмотря на все сложности «процедуры наследования», анализируемой историками архитектуры и дизайна, период, индустриального строительства (начиная с 1955 года и до конца 1980-х годов) последнее время все чаще определяется как модернистский. В годы «оттепели», когда происходила общая переоценка ценностей, роль культурных ориентиров играли многочисленные мемуары участников испанского Сопротивления, переводы и издания произведений европейской и американской литературы, выставки работ П. Пикассо, Ф. Леже, Р. Гуттузо, Д. Риверы, А. Сикейроса, Х. Ороско. Открытые запасники музеев, новые экспозиции, пополненные произведениями живописцев, скульпторов, архитекторов, чье творчество было под запретом, широкие юбилейные показы, посвященные, например, 30-летию МОСХа, и многие другие события художественной жизни 1960-х годов познакомили зрителя с многоголосым миром искусства эпохи модернизма во всем его великолепии. Для пребывавшей в длительной культурной изоляции русской интеллигенции впечатляющей встречей с другой эпохой стали всесоюзные гастроли вернувшегося на родину А. Вертинского, позднее – визит в СССР И. Стравинского, возобновление постановок его балетов. Новые явления в театре и кино сопровождались всеобщим увлечением двадцатыми годами.

Интерес художников и архитекторов к монументальным формам Ф. Леже и американским образцам стиля «модернистик» обусловлен развитием сборного домостроения в конце 1950-х годов. Власти было необходимо при переходе к индустриальному строительству сохранить

возможность идеологического воздействия на массовое сознание. Отвечая на государственный заказ, теоретики, как и в начале 1930-х годов, снова вернулись к проблеме «синтеза искусств», чтобы указать художникам путь поиска новых способов сопряжения примитивной геометрии неразвитых индустриальных форм с модернизированными формами монументально-декоративного искусства. Практикующие архитекторы, теоретики и историки искусства в то время были полны уверенности, что продолжают насильственно прерванное развитие идей конструктивизма. При этом сборная индустриальная архитектура Дворца пионеров в Москве (1963) сочеталась с яркими мозаичными панно, выполненными в манере детского рисунка и изображавшими природные стихии, с обилием зелени и водоемами в просторных холлах и внутренних двориках, с декоративной пластикой из легкого светлого металла, по сути дела реализующая принципы ар-деко.

Буквально в последние годы на смену скептическому отношению к авангардизму, то есть радикальному модернизму, усилившемуся в постмодернистский период, приходят неоавангардистские тенденции, которые актуализируются в связи с состоянием экономики и обострившимися социальными проблемами. Маятник предпочтений резко качнулся в эту сторону. Современная архитектурная проблематика вызывает интерес нового поколения историков, стремящихся по-новому интерпретировать метод модернизма, взятого в новых хронологических рамках. Сегодняшний реестр памятников архитектурного модернизма включает объекты 1960–90-х годов. Таким образом, в начале нового, XXI века картина мирового модернизма пополнилась еще и отечественным аналогом. Более того, предпринимаются попытки дать профессиональную оценку лучшим произведениям этого времени и их творцам. В 2010 году издан альбом «Советский модернизм. 1955–1985»¹⁸. На его обложке помещены тексты весьма популярных сегодня критиков, чье присутствие дает основания говорить о том, что сравнительно недавнее время становится историей. «Выразительный в своей простоте советский модернизм, значителен в проявлении масштабности и абстрактности... архитекторы проявили истинную свободу, создавая собственные оригинальные произведения», – пишет Ч. Дженкс. «Лебединая песня Советского Союза оказалась архитектурной. Провокационный альбом посвящен игнорируемой странице истории – монументальному модернизму, удивительные формы которого возвращены из забвения», – отмечает Ж. Коэн. «Профессионально и с любовью предьявлены поэтика, образность, в которых отказывали времени в целом. А ведь были и таланты, и мастерство, свой романтизм и суровая нежность...» – вторит им А.В. Рябушин.

В 2012 году НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства публикует сборник статей «Эстетика “оттепели”. Новое в архитектуре, искусстве, культуре», который представляет собой первую попытку систематического исследования культурного, архитектурного и гра-

достроительного наследия краткого, менее чем десятилетнего, периода, получившего название «оттепели» и статус эпохи. Примечательно, что составитель сборника О. Казакова характеризует данный период как *первый этап* архитектуры советского модернизма. Это пример довольно часто встречающейся сегодня ситуации, когда современный куратор проекта той или иной выставки, того или иного мероприятия легко обобщает и часто произвольно устанавливает хронологические границы, вызывая таким образом замешательство и беспокойство в научной сфере и практике. Ученому остается либо объяснить, обосновать и закрепить этот факт, либо опровергнуть и предложить свои выводы.

О появлении нового, советского регионального («колониального») модернизма оповестила мир венская выставка «Советский модернизм. 1955–1991. Неизвестные истории», состоявшаяся в ноябре 2012 года, где были представлены проекты и постройки всех союзных республик за исключением Российской Федерации¹⁹. Выступления архитекторов – авторов, представленных на выставке произведений, молодых исследователей из США, европейских стран и России показали, насколько может быть интересным для науки высветившийся аспект, как важно понять, какими же в действительности особенностями обладала обнаруженная в советской региональной архитектуре новая версия «модернизма».

Мы тоже зададимся вопросом, какими же особенностями обладал этот возрожденный в советской архитектуре новый «модернизм»? Выше уже отмечалось, что сборная индустриальная архитектура 1960–70-х годов с ее яркими мозаичными панно и фресками, выполненными либо в манере детского рисунка, либо сочетающими сложные пластические решения с изысканно тонкой или дерзко экспрессивной живописной разработкой, с декоративной пластикой из металла или керамики, явилась новой модификацией стилистики ар-деко. Своиственные настроения и вкусам этого времени гедонистические оттенки повышали требования к комфорту, и обычно озабоченные идейным содержанием заказчики стали снисходительны к формальным экспериментам, игровому началу, новым сюжетам в образности монументально-декоративной аранжировки. Монументальное искусство в это время переживает расцвет, своей концепционностью и оригинальными решениями компенсируя неразвитость архитектурных форм в условиях стагнирующей экономики и ограниченных возможностей строительной индустрии. Интерес к монументальному искусству был велик. О монументально-декоративных «ансамблях» с восхищением писали авторитетные критики Д.В. Сарабьянов, Е.Б. Мурина, В.П. Толстой, В.Е. Лебедева. Архитектор Ирина Азизян в это время защищает докторскую диссертацию «Взаимодействие архитектуры с другими видами искусства», анализируя зарубежный и отечественный опыт зодчества и высоко оценивая результаты художественного синтеза.

Наделавшую много шума статью Н. Воронова «Стиль детских грез»²⁰ можно с натяжкой назвать критической. Ее снисходительно небрежный

тон, довольно поверхностные суждения инспирированы атмосферой столичного отделения Союза художников, снобизмом маститых критиков, которым прощались и безосновательность претензий, и отсутствие желания вникнуть в тонкости создавшейся ситуации в искусстве. А ситуация характеризовалась тем, что нарождавшаяся постмодернистская эстетика, дух постмодернизма и его стилистика формировались именно в монументальном искусстве, откуда уходил идеологический пафос и куда потоком хлынули радость жизни и красота. Что же касается инновационной составляющей модернизма – авангардных и функционалистских тенденций, то их принципы декларировались, и только. Вот как оценивали архитекторы создавшееся положение вещей: «Безадресное жесткое типовое проектирование (заметьте, что есть такой термин “типовое проектирование” и еще более бессмысленное словосочетание “типовая архитектура”) порождает серьезные политические, социальные и культурные проблемы, пренебрежение которыми сводит на нет мнимую экономию типового строительства...» (А. Ларин) или «Типовое проектирование, возникнув в 50-е годы как средство быстрого решения жилой проблемы, подобно вирусу, охватило все области нашей архитектуры. Подчиненная жесткому диктату строительного комплекса, давно остановившемуся в своем развитии “типовом и панельном”, потерявшему гибкость и опьяненному погоней за “валом” квадратных метров, архитектурная профессия задохнулась...» (М. Белов)²¹. Произошло совмещение двух отдельных стадийальных периодов в одном хронологическом, что «окрасило в специфические тона все отечественное искусство почти двух десятилетий, определив многие художественные конфликты и дискуссии времени»²².

Основываясь на диалогичной природе модернизма, исследователь при необходимости может рассматривать его историцистскую компоненту. *Историцистское измерение* потенциальных возможностей модернизма в трудах Уолтера Кидни, Роберта Стерна, Андрея Иконникова позволяет судить об охранительной функции респектабельно-консервативных институтов культуры и коммуникативной функции исторической памяти. Одновременно исследователь историцистских тенденций Кидни на примере американской архитектуры стиля «модернистик» (американская версия ар-деко) констатировал образование неких компромиссных структур, где «вычурность моды 1925 года – неокубистическая, примитивистская, геометрическая и экзотическая – оказала эмульгирующее воздействие на эклектические формы, позволяющие им быть “модерн”», то есть производить впечатление современных. То обстоятельство, что академическая школа начинает по-своему реагировать на новые тенденции, дает основание исследователю найти место и для его интерпретаций в общей художественной картине эпохи модернизма.

Широкие горизонты для исследователя в этой методике открывают *стилевые координаты* модернизма. Исходя из основной интриги

искусства XX века – диалога авангарда и классики, исследователи искусства эпохи модернизма стали использовать для обобщения старый инструмент искусствознания – *категорию стиля*. В художественном диалогическом пространстве модернизма главенствуют две парадигмы. Его радикальное крыло, максимально приближенное к авангардизму, в стилевых параметрах определяется как *интернациональный стиль*, а его паритетная, срединная, в поздних вариантах максимально приближенная к историцистским и академическим трактовкам линия развития – как *стиль ар-деко*.

Стилевое измерение открывало еще одно важнейшее качество модернизма, выражаемое в скрытой связи смыслов и явлений, духовной реальности и материальной действительности, «форм существования» и «форм явлений», в благоговейном, почти религиозном отношении художника к творчеству. В своих экспериментах с формой художник-модернист больше заботился о ее духовном значении.

Использование традиционных методов стилового обобщения применительно к искусству модернизма давало возможность ученому справиться с потоком многообразных впечатлений, возникающих от подвижности, многовекторности и неравномерности развития искусства, получить представление о фактическом протекании художественных процессов, о механизмах интегрирования и результатах их действия. Между высоким авангардом и жестким традиционализмом образовалось культурное пространство, в котором хорошо чувствовал себя художник, не желавший вписываться в строгие рамки школ и теорий, избегавший всякого рода крайностей (принципиального традиционализма, новаторского экстремизма, диктата теоретических систем), не желавший признавать приоритет техники перед искусством, рационального перед интуитивным, новаторского перед консервативным. Это культурное пространство и становится сферой изучения мощного направления, сформировавшегося в западной науке, которое можно условно обозначить как «ардековедение».

Стилевые характеристики применительно к эпохе новаций до недавнего времени считались неприемлемыми. В этом были убеждены и сами художники-модернисты, и те, кому общая картина нашего столетия представлялась грандиозной художественной катастрофой. Критики, чьи оценки текущего художественного процесса всегда приоритетны, также признавали стиль категориями, не пригодной для характеристики пронизанного инновационным духом искусства XX века. Лишь к концу столетия, когда изменилась сама художественная ситуация, стало меняться мнение ученых и критиков. Как о четко обозначившейся самостоятельной тенденции в отечественной науке можно говорить об изучении стилевых процессов искусства и архитектуры XX века. Стилевой аспект развития искусства наиболее обстоятельно разработан и по-новому осмыслен в книгах и статьях Д.В. Сарабьянова. Мимо ар-

хитектурно-стилевых характеристик не прошел практически ни один современный историк архитектуры. Специальные работы, намечающие стилиевые ориентиры искусства и архитектуры прошедшего столетия, принадлежат Е.И. Кириченко, Г.И. Ревзину, В.Л. Хайту, И.А. Азизян, М.В. Нащокиной, А.В. Петухову, а также автору данной статьи. Взгляд историка конца 1990-х годов на путь, пройденный искусством за этот век, стал четко различать в нем три стадии развития, каждая из которых может быть определена в стилиевых параметрах, имеет свой результирующий стилиевой вектор. Первая вошла в историю как эпоха ар-нуво (в России – стиль модерн). Художественные процессы модернизма сформировали затем два основных направления, также именуемые стилями: интернациональный (или современный) стиль и ар-деко (в американской версии стиль модернистик). Определение «интернациональный стиль», конечно, носило условный характер и было призвано подчеркнуть общемировую формулу нового движения. В середине 1970-х годов, когда ранее «потерянный стиль» (ар-деко) начал занимать подобающее ему место в истории, американские исследователи²³ предложили считать его вторым (после интернационального) стилем, т. е. развести эти два явления культурно-исторического развития по стилиевому признаку. Основываясь на бахтинском методе, можно представить стилиевую систему в целом с помощью формулы, дающей структурное выражение постоянного диалога между авангардом и классикой как полюсами спектра, в пределах которого обнаруживается множество промежуточных стадий. При таком подходе предложенная Блеттер двухстилевая модель становится ненужной, потому что именно в стилиевой сфере различные по своей природе течения становятся взаимопроницаемыми, сопрягаемыми, способными произвести на свет некие целостные художественные структуры – специфические диалекты модернизма.

Такие взаимодействия отнюдь не случайны, они занимают значительное место в пространстве модернизма и создают поле самой широкой интеграции, в котором исследователь может законно оперировать категорией стиля. Более того, применив стилиевые критерии, можно доказать, что оба эти движения представляют модернизм в стилиевых координатах: интернациональный стиль является по сути дела радикальным крылом общего художественного процесса, а ар-деко в его сложных градациях и метаморфозах занимает центральное положение, смыкаясь на противоположном полюсе с традиционализмом.

Расширение временных и пространственных границ модернизма происходит сегодня и «вглубь» истории. В статье «Архитектура модернизма и стиль модерн», опубликованной в 2009 году, авторитетнейший специалист в области архитектуры модерна Е.И. Кириченко высказала свое мнение о перенесении границы модернизма в область предистории: «Опираясь на работы своих коллег, позволю себе утверждать следующее. Модерн представляет первую фазу или первый этап искус-

ства эпохи модернизма. Это значит, длительность эпохи модернизма увеличивается, по меньшей мере, на полтора-два десятилетия. Вместо 1910–1950-х гг. следует считать искусством эпохи модернизма 1890–1950-е гг., включив в нее время бытования искусства стиля модерн»²⁴.

Все истории двадцатого столетия начинаются, как известно, с середины девятнадцатого. В исследованиях первого десятилетия уже нашего века наблюдается перестановка акцентов. В вышедшей в 2012 году книге Алины Пейн «От орнамента к объекту: генеалогия архитектурного модернизма»²⁵ автор всячески подчеркивает, что тенденции, которыми привычно определяют *начало* нового этапа развития архитектуры, являются доминантной точкой *предшествующего* ее этапа. То есть Баухауз следует рассматривать не как начало, а как конец «эпохи 1851 года», точно так же, как идеи А. Лооса и Ле Корбюзье следует считать кульминацией одной из линий развития архитектуры XIX века. Эта передислокация происходит оттого, что исследователь открыл для себя новые, кажущиеся ему сегодня наиболее важными закономерности формообразования в архитектуре.

Модернизм как метод имеет ряд существенных особенностей. В активных интеграционных процессах модернизма важное место занимает *взаимодействие искусств*, оказывающее значительное влияние на принципы формообразования. «При общем “картографическом” взгляде на искусство нашего столетия обнаруживаются сильные перекрестные связи между отдельными ареалами художественного творчества, проступают очертания магнитных полей, стягивающих и координирующих разные семиозисы. Нельзя не заметить, что почти все крупные художники XX века направляли свою творческую энергию в разные сферы – как смежные, так и весьма отдаленные... именно в трансформациях и трансфигурациях проявляется специфическая системность современного искусства...»²⁶, – отмечает В. Крючкова в статье, посвященной взаимодействию художественных форм. Изучение особенностей синтеза искусств приводит к пониманию того, что в ситуации модернизма одновременно существуют и оказывают воздействие на творчество две основные парадигмы синтеза: классическая, вагнеровская и авангардная, восходящая к идеальному синтезу С. Малларме, рождающемуся из спонтанного, первоприродного импульса формотворения. В основе же искусства модернизма лежит контрапункт синтетических структур.

Полифоничные, построенные на композиционных резонансах, контрапостах и контрапунктах произведения нуждаются в особых аналитических подходах. Если классики формальной школы прошлого века, обобщая, искали завершенную в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчиненных какой-либо одной, главной закономерности художественного формообразования, то современный исследователь, учитывающий наличие многовариантного художественного развития в эпоху модернизма, в основу анали-

за кладет не простое сходство готовых форм, а *способ построения формы*, принципы связи отдельных элементов между собой. «Не пытайтесь учить формообразованию. Учите принципам», – призывал Ф.-Л. Райт²⁷. Новые принципы анализа формы складываются в современной науке по мере преодоления заблуждений, которые в нашем сознании разделяли непроницаемой стеной современное движение и весь предшествующий опыт художественного творчества. Приходит понимание того, что искусство XX века, построенное на диалоге классики и авангарда²⁸, требует для своего изучения выработки критериев, учитывающих это постоянное взаимодействие. Введение такого понятия как «супрематический ордер», а также сравнения греческого и супрематического ордеров, которые проводились в отделе супрематической архитектуры ГИНХУКа, свидетельствуют о стремлении авангарда к самопознанию через классику. Исследователи указывают на сходство основных формальных положений К. Малевича и А. Гильдебрандта, приходя к выводу, что супрематист и классик оперируют одинаковыми терминами, понимаемыми адекватно. «Так ли конструктивен конструктивизм? – задается вопросом теоретик архитектуры В.И. Локтев. – В своих лучших вещах он вызывающе атектоничен»²⁹. В рассуждениях Локтева намечается определенная последовательность: функциональная и конструктивная схемы выстраиваются на основе пространственных представлений, выработанных кубизмом; в свою очередь пространство кубизма сформировалось под влиянием атектонических тенденций композиционного мышления. Эти тенденции автор обнаруживает в приемах «контрапоста» Микеланджело – «сложной и тонкой композиционной технике имитации, пародирования и опровержения темы, при котором оба его произведения “по голосам” воспринимаются одновременно и на равных»³⁰. Те же приемы полифонии и контрапоста выявляются при анализе композиции произведений Ле Корбюзье, В. Татлина, К. Мельникова. Сравнение нового архитектурного языка с языком классического ордера служило Ле Корбюзье в том числе и для того, чтобы подчеркнуть вневременной характер своих собственных идей. В те годы, помимо Ле Корбюзье, различные модернистские направления видели себя в качестве начального этапа некой новой эпохи.

Важным мне представляется сегодня то, что на интерпретацию феномена модернизма, определение его места и роли в архитектурном процессе активно влияли новые архитектурные теории, а также мнения и оценки историков, которые исходили из глубинных связей современного языка архитектуры с ее сущностными, онтологическими свойствами, открытыми и укорененными в процессе многовекового творческого опыта. Молодые экспериментаторы и теоретики архитектуры, ученики Луиса Кана, Колин Роу (автор статьи «Математика идеальной виллы»), Роберт Слущки, Б. Хёсли, создатели новой теоретической концепции исследования форм и структур, чьи имена сегодня называют среди ини-

циаторов того «ментального поворота» (он способствовал рождению поэтики новейшей архитектуры, дистанцируясь от «современного движения»), заметили, что якобы абсолютно чистая доктрина содержит в себе и *нечто иное*, официально отвергаемое или игнорируемое. У них не было цели уличать «отцов-основателей» в непоследовательности. Было лишь желание охарактеризовать модернизм в целом как феномен культуры XX века, что потребовало выхода за рамки функционалистских критериев и соотнесения его с историческим архитектурным опытом. На вопрос, какую цель преследовал Роу и его соавторы, прибегая к сравнению произведений Ле Корбюзье и Миса ван дер Роэ с произведениями Палладио, можно найти ясный ответ в книге «Transparency» («Прозрачность»), третье издание которой на английском языке вышло в свет с комментариями Бернарда Хёсли в 1997 году. «Это дало нам возможность, – пишет Хёсли, – увидеть знакомые исторические структуры новыми глазами: в связях, независимых между “историческим” и “современным”. <...> Тот факт, что это очевидно не только для нас, но даже само собой разумеется, показывает особое отношение к развитию архитектуры после 1918 года: она должна быть рассмотрена *как история*. Знакомый нам образ модернизма, по-видимому, настолько оказывается историей с ее традиционной канонической преемственностью, с преданными последователями, неизменными язычниками и еретиками, а это означает, что “*современная архитектура*” помещена в историческую перспективу. Произошло значительное климатическое изменение: “современное движение” стало историей»³¹.

При исследовании разных формально-исторических компонент в искусстве модернизма важно отличать в них структурные функции от смысловых. Нередко исследователь, сталкиваясь с той или иной ретротемой или историческим мотивом в произведении, склонен характеризовать его в категориях того исторического стиля, к которому обращался автор, но с использованием приставки «нео». В искусствоведческих «опусах» выстраивается длинная череда версий «неоклассицизма», «необарокко» «неоромантизма» и даже «неоакадемизма», в сущности, ничего не прибавляющих к пониманию особенностей художественного развития и стилевых закономерностей искусства Нового времени.

При анализе исторических реминисценций в искусстве модернизма необходимо учитывать два момента. Во-первых, заимствованный и определенным образом интерпретированный исторический мотив в модернистском искусстве включается в композицию художественного произведения на основе новых принципов формообразования, новых способов опосредования. Они-то и определяют специфику художественного языка, особенности его формально-стилевых конструкций. И, во-вторых, исторические реминисценции играют особую роль, встраиваясь в идеально-образные стилевые структуры. Давая толкование культурных, смысловых, символических значений этих элементов, исследова-

тель раскрывает образно-содержательное наполнение произведения искусства. Аллюзии и ассоциации входят в число определяющих компонентов стиля. В культурно-историческом контексте эпохи модернизма многозначное и многосмысловое наполнение произведений искусства играет особую роль, а аллюзия – стилистическая фигура, соотносящая изобразительные, пластические и образные характеристики современного искусства с устойчивыми понятийными, формальными и образными структурами исторического, мифологического.

Новые идеи и концепции в архитектуре конца прошлого и начала нового, XXI века, связанные с изменениями представлений о целях творчества и поисками средств их достижения, утверждаются в споре с установлениями и ценностями модернизма. Из опыта последних десятилетий как пример существенных сдвигов в теории и экспериментальной сфере следует выделить философский пересмотр программы архитектуры в 1980-е годы, вошедший в историю под названием деконструктивизма и объединивший интеллектуальных лидеров этого периода, называемых неомодернистами. Влияние философии постструктурализма дало импульс свободному обращению с формой в архитектуре, привело к выработке нового интерпретационного подхода, который раскрыл возможности творческой реализации художника-интеллектуала. Деконструктивисты представили множество изобретательных, оригинальных, часто шокирующих своей дерзостью и абсурдностью решений, нарушающих укоренившиеся представления, лежащие в основе восприятия архитектуры, но всегда несущих энергию интеллектуального напряжения. Декларируя восторженное отношение к русскому авангарду и конструктивизму, в своих решениях авторы весьма далеки от источника вдохновения. Эстетика неомодернизма заключается в поисках новых принципов игры с модернистскими формами. Авторов больше волнуют не аллюзии или ассоциации, связанные с архитектурными впечатлениями, а умозрительная идея внеисторичности формы, при этом целью образного решения становятся сами качества парадоксальности и гротесковости. Влияние нигилистической эстетики деконструктивизма ощутимо и сегодня: в фантастических постройках Фрэнка Гери, в причудливых формах построек Бернара Чуми, в подвижных хаотичных композициях литературного и художественного плана Захи Хадид оно становится базовым принципом.

С завершением постмодернистского этапа в привычной атмосфере всеобщего негодующего отрицания стали слышны голоса исследователей, готовых объявить постмодернизм определенной (для кого-то заключительной) стадией модернизма, на которой пародийный историзм – ироничный, игровой, семиотический – исчерпал свои возможности³².

Исследование А.В. Рыкова подводит читателя к мысли о том, что постмодернизм не является чем-то принципиально новым по отношению к модернизму. Фактически это тот же модерн в одной из своих ипоста-

сей, скорее всего, не последней; его история состоит из разных периодов и циклов. На каждом этапе модернистский реконструктивный метод в очередной раз приспособляется к новым условиям, обновляется и преодолевает очередной кризис. Сегодня на наших глазах идеал классического модернизма возрождается снова во всей своей чистоте и ясности, открытым для гармонизации онтологической и инновационной составляющих творческого акта, идеи, из которой можно черпать бесконечно.

Дух модернизма в постпостмодернистское время воспринимается и интерпретируется в своеобразном полилоге самых различных идеологов. Требуется особое осмысление возникшей ситуации. Важные шаги в этом направлении сделаны И.А. Добрицыной в статье «Диалог с модернизмом в поэтике архитектурного неомавангарда»³³, в которой осуществляются попытки классификации трансформированных неомодернистских тенденций начала нового века. Добрицына так характеризует эти тенденции: «Существуют две устойчивые ветви позднего модернизма. Лидером первой с 1970-х годов выступает Р. Майер, по-своему продолжающий линию высокого модернизма. Он работает в стиле элегантно уточненной “новой геометрии”... Ко второй ветви мы бы отнесли представителей хай-тека – Р. Роджерса и Н. Фостера. Они также видят себя продолжателями модернизма, но не изобретателями новой его версии. Неоминимализм – это еще одно направление, ведущее своеобразный диалог с модернизмом, никак не связанный с неомавангардистской архитектурой текста. Используя сверхредуцированный язык чистой геометрии, он создает при восприятии особое пространственное поле. Он метафизичен и космичен. Самоценность простоты отличает работы Жака Херцога, Пьера де Мирона, Питера Цумтора, Доменико Перро, Алвара Сиза, Тадао Андо»³⁴.

Работы теоретикам прибавляется, им предстоит осмыслить, чем чревата эта тенденция «модернизма без границ». Ощутимым результатом предпринятых усилий изучения форм и разновидностей диалога, методов его авангардного и историцистского измерения стало более широкое и емкое содержание понятий «современная архитектура», «современное искусство», «художественная современность». Что касается границ между модернизмом и рационализмом – с одной стороны, модернизмом и постмодернизмом – с другой, наука находит весомые аргументы в пользу не только проницаемости этих границ и преемственности, но и главной роли модернизма, в связи с чем некоторые историки рассматривают модернизм в качестве своего рода «археологии» современного искусства и архитектуры³⁵.

На мой взгляд, речь, скорее всего, пойдет о неких универсалиях, например, обладающих особой устойчивостью структурных «матрицах», в которых откристаллизовался методологический опыт творчества. Высказанные здесь соображения я рассматриваю в качестве возможного ответа на вопрос, как нам изучать художественные процессы рубежа XX–XXI веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, эволюция, региональные варианты. М.: Пинакотека, 2005.
- 2 Кириченко Е.И. Архитектура эпохи модернизма и стиль модерн. Федор Шехтель и эпоха модерна. М.: Архитектура-С, 2009. С. 57.
- 3 Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 387.
- 4 Впервые опубликовано осенью 1939 г. *Partisan Review*, VI, no. 5 (p. 34–49). Также см.: Гринберг К. Собрание эссе и критики. Т. 1. Чикаго, 1993. С. 9.
- 5 Гринберг К. Собрание эссе и критики. Т. 4. Чикаго, 1993. С. 87.
- 6 Wilk Christopher. Introduction: What was Modernism / Modernism: Designing a New World 1914–1939. V&A Publications. London, 2006. P. 13.
- 7 Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». СПб.: Алетейя, 2007.
- 8 Гладков Павел. Определение искусства по К. Гринбергу: комментарии к статьям «Авангард и китч» (1939) и «Коллаж» (1959) / Международная научно-практическая конференция «Произведение искусства как документ эпохи». НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 23–24 марта 2011 года.
- 9 Zahorska S. Przegląd usiłowań // *Sztuk Pię Knie*. Krakow. 1924–1925. P. 569–570.
- 10 Полевой В.М. Модернизм, авангард и т. д. // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940-е годы. М.: Пинакотека, 2009. С. 11.
- 11 Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 4. СПб.: ЛИТА, 2001. С. 587.
- 12 Турчин В. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М.: Прогресс, 2003. С. 612.
- 13 Там же. С. 612.
- 14 Хайт В.Л. Пересмотр представлений о социальной роли архитектуры и стилевой парадигме в конце XX века // Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки. М., 1998. С. 10.
- 15 Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: Информационно-издательское агентство «Русский мир», 1994; Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.: Производственно-издательский комбинат ВИНТИ, 1995.
- 16 Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. С. 212–213.
- 17 Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко. 1910–1940-е годы / Отв. ред. Малинина Т.Г. М.: Пинакотека, 2009. С. 215–225.
- 18 Новиков Ф., Белоголовский В. Советский модернизм. 1955–1985. Екатеринбург: Татлин, 2010.
- 19 *Soviet Modernism 1955–1991. Unknown History*. Park Books, AzW, 2012.
- 20 Декоративное искусство СССР. 1981. № 1.
- 21 Сегодня и завтра: обсуждая проблемы творчества // Творчество. 1987. № 6. С. 13–14.

- 22 Флорковская А. О влиянии ар деко на отечественную монументальную живопись 1970-х // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко... С. 272–277.
- 23 Bletter R.H. The Art Deco Style // Robinson C., Bletter R.H. Skyscraper Style. Art Deco – New York. New York: Oxford University Press, 1975. P. 42.
- 24 Кириченко Е.И. Указ. соч. С. 58.
- 25 Payne Alina. From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism. Yale University Press, 2012. P. 230–236.
- 26 Крючкова В. Живопись – театр – кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX в. / Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. М., 1988. С. 139–174.
- 27 Гольдштейн А.Ф. Франк Ллойд Райт. М., 1973. С. 39.
- 28 Локтев В. На перекрестке классики и авангарда // Архитектура СССР. 1982. № 10.
- 29 Локтев В. Стиль предметно-пространственной среды. Издержки теории. Запросы практики // Проблема формализации средств художественной выразительности / Материалы конференции «Стиль, фирменный стиль, стайлинг, мода». М., 1980. С. 23.
- 30 Локтев В. Современная композиция. От случайности к закономерности // Архитектура СССР. 1983. № 3-4.
- 31 Малинина Т. Скрытые «палладианизмы» в творчестве Ле Корбюзье. По следам критической мысли второй половины XX в. // Искусствознание. 1-2/11. М., 2011. С. 348–360.
- 32 Рыков А.В. Указ. соч.
- 33 Добрицына И. Диалог с модернизмом в поэтике архитектурного неоавангарда // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко... С. 283.
- 34 Там же.
- 35 Huysen A. Memories of Modernism – archeology of the future // Harvard Design Magazine, spring 2004, 90–5; Волчок Ю.П. Архитектура советского авангарда – одно из arche будущей всеобщей истории архитектуры XX века. Античность в исследовательской методологии С.О. Хан-Магомедова // Academia. Архитектура и строительство. 2011. № 3. С. 11–15.