

АРХИТЕКТУРА

УДК 72.01

В поисках метода. К вопросу кризиса архитектуроведения

И. О. Бембель

Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация, 111024, Москва, ул. Душинская, 9

Для цитирования: Бембель, Ирина. “В поисках метода. К вопросу кризиса архитектуроведения”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 323–339. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.208>

Как оценивать новейшую архитектуру, которая декларативно отказалась от преемственности, ориентации на образцы и какой бы то ни было системности? Какие эстетические критерии приложимы к произведениям, в которых всецело доминирует индивидуальное авторское начало? Подобные установки новейшей архитектуры и искусства в целом породили общий кризис гуманитарной мысли и заставляют говорить о конце истории искусства. Однако, как писал Ганс Зедльмайр, вопросу о методах должен предшествовать вопрос самоопределения аналитика в отношении своих исходных позиций и целеполагания. Актуальность слов Зедльмайра лишь возрастает в современных условиях стремительной смены парадигм. Обосновывается идея непосредственной взаимосвязи развития архитектурного формообразования с ценностными трансформациями, которые претерпевало общественное сознание начиная с Нового времени. Также ставится вопрос о поиске искусствоведческого метода, который бы соответствовал современной ситуации в архитектуре, с одной стороны, и в то же время обладал универсальностью, позволяющей применять его по отношению ко всей истории архитектуры, — с другой. В связи с этим аргументируется непреходящая актуальность искусствоведческого метода Макса Дворжака, обозначенного тезисом «история искусства как история духа». Этот метод, развитый Гансом Зедльмайром, основан на убеждении в необходимости этических, нравственных и духовных оценок тех явлений и процессов, которые имеют место в развитии искусства. Актуализация этого метода могла бы дать полноценную альтернативу существующим чрезмерно формализованным, а также произвольным и бессистемным подходам, которые имеют место в современном архитектуроведении.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

Ключевые слова: Традиция, Современность, модерн, постмодерн, традиционная архитектура, модернистская архитектура, новейшая архитектура, архитектуроведческий метод, самоопределение, целеполагание.

«Самым существенным принципом, спонтанно выработанным новой архитектурой, — пишет И. А. Добрицына, — является принцип работы без правил. С приходом постмодернизма и деконструктивизма этот принцип был принят всей современной архитектурой» [1, с. 61].

Если это так (а множество примеров убеждает, что это именно так), то профессиональный дискурс вокруг новейшей архитектуры, по сути, лишается смысла. В самом деле: если у архитектуры нет «правил», то тем более невозможна «правильность» и какая бы то ни было объективность человеческих суждений. Сказанное подтверждается, с одной стороны, невероятным ростом количества дискуссионных площадок, включая Интернет и телевидение, а с другой стороны — неуклонным вымыванием из этого дискурса собственно архитектурной проблематики. Обсуждаются аспекты социальные, урбанистические, средовые, охранные, экологические, нормативные, но не архитектурные и не градостроительные. В то же время общий кризис искусствоведческой мысли де-факто признается гуманитарной наукой.

«Я избегаю строить какие-то “методы” истории искусства. Наоборот, я убежден, что сегодня возможны только временные, условные, или даже фрагментарные суждения и высказывания», — констатирует Ханс Бельтинг в книге «Конец истории искусства?» [2, с. 219].

Но, как справедливо заметил еще в середине XX в. классик искусствознания Ганс Зедльмайр, вопросу о методах должен предшествовать вопрос целеполагания.

«Методические вопросы — это всегда вопросы о пути. Однако вопросы об исходном пункте и о целях предшествуют вопросам о пути. Уже это одно показывает, что о методе истории искусства можно говорить, лишь отдавая себе отчет в условности этого словоупотребления» [3, с. 9].

При этом очевидно, что вопрос целеполагания в искусствознании напрямую связан с аналогичным вопросом в самом искусстве. Какова цель искусства, в чем его смысл? Только ответив на этот вопрос, можно анализировать, насколько то или иное произведение соответствует целям архитектурного искусства вообще и конкретным авторским задачам в частности. Это и будет определять критерии архитектуроведческого анализа.

Каждая большая эпоха отвечала на вопрос целеполагания по-своему, и настоящий кризис искусствознания напрямую связан с тем, что сегодня нет на него ответа и, соответственно, размывается граница между искусством и не-искусством.

Тем не менее каждый современный исследователь фактически стоит перед необходимостью личного ответа на вопрос о смысле искусства, если он не довольствуется «временными, условными или фрагментарными суждениями» и хочет стать на твердую исходную позицию. И это личное самоопределение есть вопрос выбора между разными парадигмами, противоборством которых отмечено наше время. Именно происходящий на наших глазах тектонический парадигмальный сдвиг порождает кризис гуманитарной мысли и растерянность искусствознания.

Ситуация смены парадигм, которой отмечено наше время, безусловно требует расширенного взгляда, выхода за привычные рамки «истории стилей» на тот уро-

вень обобщения, на котором прослеживается перспектива исторических изменений в отношении к центральному вопросу о смысле искусства.

Крупным планом

В контексте обозначенного кризиса гуманитарной мысли подобная потребность расширенного взгляда ощущается во многих дисциплинах, например в исторической науке, философии. В отношении искусствознания заслуживает внимания та укрупненная периодизация, которая практикуется сегодня на Западе в отношении истории живописи: *old art* (от древности до импрессионистов), *modern art* (от импрессионистов до 1960-х), *contemporary art* (от 1960-х до настоящего времени) в англоязычных исследованиях и *art ancient*, *art modern* и *art contemporain* во франкоязычных [4, с. 29]. В русском языке этим определениям примерно соответствуют термины «традиционное (старое) искусство», «модернистское искусство» и «актуальное (новейшее) искусство». Несмотря на то что границы между названными периодами в значительной степени размыты, очевидно, что первый водораздел знаменует наступление модернизма, а второй — постмодернизма во всем множестве частных направлений.

С моей точки зрения, эти этапы вполне приложимы к истории архитектуры, разумеется с учетом своей специфики. Указанная периодизация «крупного плана» выделяет не артикулированные «историей стилей» модернистский и постмодернистский переломы, позволяя выявить более общие закономерности развития архитектуры. Несомненно, они «направляются» на сопоставление с предложенным историей философии делением на традицию, модерн и постмодерн, поскольку философский контекст может прояснить историю вопроса о смысле искусства и с большей вероятностью оценить *возможность общего метода, приложимого ко всей истории архитектуры*.

Проясняя логику развития зодчества, этот философский слой проблемы вносит в его периодизацию необходимые уточнения, о чем будет сказано ниже. В частности, вне философского контекста невозможно понять, почему приведенная выше хронология крупного плана «не замечает» столь важный для истории архитектуры качественный перелом эпохи Возрождения.

В свою очередь, предложенное историей философии деление на традицию, модерн и постмодерн, напротив, не артикулирует время наступления модернизма в искусстве в начале XX в.

Итак, попытаемся применить к истории архитектуры периодизацию «крупного плана» и проследить изменение отношения к вопросу о смысле искусства и целях искусствознания (с момента зарождения последнего), используя философский контекст.

Old architecture

Old architecture — это «старая», традиционная архитектура, существующая в рамках строгой преемственности и ориентированная на образцы. Последовательная ориентация на образцы восходит к платоновской идее первообраза и подразумевает объективный характер красоты.

В парадигме Традиции целью любого знания и творческой деятельности человека является приближение к истине.

«Средневековые философы полагали, что красота образов есть проявление той невидимой красоты, что зиждется в Боге, единственном создателе всего сущего. Поэтому художникам надлежит подражать “учителю”, даже “копировать” его, как выразился один из авторов. Аббат Сугерий, объясняя, что именно он хотел осуществить, приступая к перестройке церкви монастыря Сен-Дени, построенной в XII веке, пишет настоящий трактат по эстетике, напитанный идеями Псевдо-Дионисия Ареопагита, автора двух мистических трактатов V века. Для него сущность прекрасного — это свет, который заполняет высокие нефы, обильно освещаемые как благодаря новой конструкции, так и при помощи золота, гемм, эмалей, предметов богослужения; благодаря применению анагогической функции видимые световые эффекты позволяют душе возвыситься до невидимого Света, света божественного закона» [5, с. 14].

«Мы должны определить красоту как преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала», — пишет В. Соловьев [6].

В Традиции считалось, что каноническое и преемственное не только не входит в противоречие с «личностным», но, напротив, помогает раскрытию личностных качеств. Так, П. А. Флоренский писал, рассуждая о художественном творчестве: «Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства были всегда только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение» [7, с. 235–6].

«В традиционной цивилизации почти невозможна ситуация, в которой человек приписывал бы ту или иную идею исключительно самому себе. А если бы все же кому-нибудь пришло в голову совершить нечто подобное, его авторитет тут же упал бы, и доверие к нему было бы полностью подорвано, притом что сама подобная идея была бы расценена как бессмысленная фантазия. Если идея истинна, она принадлежит всем, кто способен ее постичь. Если она ложна, то ее изобретение не может представлять никакой ценности и вера в нее не будет иметь никакого смысла. Истинная идея не может быть “новой”, так как истина не является продуктом человеческого разума. Она существует независимо от нас, и все, что мы должны сделать, — это постараться понять ее. Вне такого познания существуют лишь ошибки и заблуждения» [8, с. 67]. Правоту Рене Генона подтверждает почти полная анонимность традиционного искусства вплоть до эпохи Возрождения.

Из сказанного следует, что искусство Традиции — это один из путей богопознания. При этом Бог познаваем лишь в той мере, в которой Он Сам пожелает Себя открыть. Непременным условием богопознания является очищение сердца: «Блажени чисти сердцем, яко тии Бога узрят» (Мф. 5:8). Таким образом, творчеству в Традиции непременно должен был сопутствовать некий труд души по преодолению себя и выходу в область высшей объективной реальности. Соответственно создаваемые образы не могли быть произвольными (лживыми), питаюсь, и для этого они должны питаться, с одной стороны, личным опытом Откровения, а с дру-

гой — канонем как коллективной художественной формой священного Предания.

«Что такое Предание? — пишет один из отцов Церкви Викентий Леринский. — То, что тебе вверено, а не то, что тобой изобретено, то, что ты принял, а не то, что ты выдумал, — дело не ума, но учения, не частного обладания, но всенародной передачи, дело, до тебя дошедшее, но не тобой открытое, в отношении к которому ты должен быть не изобретателем, но стражем, не учредителем, но последователем. Талант веры вселенской сбереги в целостности и неповрежденности. Ты получил золото, золотом и отдавай. Не хочу, чтобы ты подкидывал мне вместо одного другое, чтобы вместо золота подставлял ты нагло свинец или обманно — медь; не хочу золота по виду, давай его натурой. Если дарование Божие сделало тебя способным по уму, по образованию, по учености, то будь Веселиилом (Исх. 31:2–5) духовной скинии, полируй драгоценные камни божественного догмата, придавай им блеск, грацию. Старайся, чтобы вследствие более ясного изложения яснее разумели то, во что прежде верили не так ясно. Но учи тому, чему тебя учили, и, говоря ново, не скажи нового!» [9].

Такой подход обусловил присущие «старой» архитектуре (при всем многообразии традиционных форм) целый ряд общих черт, таких как тектоничность, иерархическая соподчиненность частей и целого, строгая ориентация по сторонам света, консерватизм и анонимность.

Он полностью доминировал вплоть до эпохи Возрождения, и здесь мы приближаемся к важному уточнению, которое философия вносит в архитектурную периодизацию.

Архитектурный историзм как переходный этап

Ни в «истории стилей», ни в периодизации «крупного плана» Ренессанс не выделен принципиально: в первой это очередная (хотя и очень важная) эпоха в ряду всех прочих, а во второй она и вовсе никак не обозначена в общем разделе «традиционной (старой) архитектуры». Для философии же это важнейший перелом, обозначивший наступление Нового времени и новой парадигмы — Современности, а точнее ее первого этапа — модерна¹.

В парадигме модерна теизм уступает место деизму. Бог воспринимается как абстрактная, концептуальная первопричина возникновения мира, который имеет объективное упорядоченное устройство, похожее на часовой механизм, и полностью познаваем с помощью нашего эмпирического опыта. Рациональный, эмпирический подход воспринимается как единственный способ получения достоверных знаний.

Новое время — это длительный период подспудной секуляризации при внешнем сохранении старого уклада, время вызревания новых идей под старыми оболочками.

Фокус творческого внимания в эпоху Возрождения смещается от Бога к человеку. Вместо поиска объективного нарастает внимание к индивидуальному, авторскому.

¹ Не следует путать с модернизмом как стилевым течением в искусстве, возникшим в начале XX в.

Именно в эпоху Возрождения зародилась история искусства, начавшаяся с имени Вазари и поначалу представлявшая собой жизнеописания выдающихся художников.

«Со времени утверждения понятия личности мы утратили ощущение сакрального характера произведения. Мы более не требуем от него, чтобы оно трансцендировало человеческое начало, и желаем лишь, чтобы оно его персонифицировало. Ученый-исследователь, копающийся в прошлом, упорно старается превратить анонимное в эпоним, безымянное — в реальное имя, и в результате то, что стремилось быть вечным, становится соразмерным человеческой жизни. Великие люди, смещенные со своих пьедесталов, становятся добычей психиатров, различных специалистов, морфопсихологов, графологов и биографов. Составляемые после их кончины описи имущества, счета кухарок становятся желанной пищей осквернителей праха. И произведение увлекает за собой все отходы жизни» [5, с. 11].

Философская эпоха модерна практически совпадает с началом перехода к историзму в архитектуре. Представляется справедливым рассматривать такой поворот художественной мысли как свидетельство оскудения непосредственного религиозного опыта как источника вдохновения «свыше». Вместо этого архитекторы стали смотреть «назад», их арсенал стал пополняться готовыми формами прошлого, которые приспособлялись под созвучные времени функции, как церковные, так и светские. Важным симптомом становится утрата архитектурой прежнего единства конструктивной и образной составляющих: стилизации имели характер накладной, декоративный, «фасадный». При этом оскудение прежних сакральных смыслов словно стремилось быть скомпенсированным нарастающей пышностью внешних форм.

В эпоху историзма обостряется вопрос национальной идентичности, которого не знали древние культуры. В искусстве все более важное значение приобретают фольклорные формы, которые ранее были лишь естественным внешним «фильтром» для вневременного сакрального содержания. Происходит «застывание» форм, более невосприимчивых к веянию Духа. Таким образом, искусство чутко фиксировало общее «отвердение мира», о котором писал Рене Генон.

Необыкновенная живучесть ордерной традиции говорит не только о ее мощном художественном потенциале, но и об отсутствии вплоть до начала XX в. зрелых мировоззренческих оснований для сложения альтернативного стиля. Как только эти основания возникли и достаточно окрепли, произошел революционный переход от традиционно религиозной модели мироздания к абсолютно новой — материалистической (модернистской), трансформировавшейся затем в плюралистическую (постмодернистскую). Тотчас же явился и новый архитектурный язык, отвечающий новому видению миропорядка.

Как видим, эпоха модерна в философии логично накладывается на архитектурную эпоху «стилей». На фоне разложения средневековой картины мира от теизма к деизму и, наконец, к атеизму старые формы все больше расходились с новыми функциями и новым сознанием. Процесс логически завершился торжеством современной архитектуры, «взорвавшей» изнутри пустые пышные оболочки — почти все, что осталось к началу XX в. от архитектуры Традиции.

Теперь остановимся на том, почему философская периодизация «не замечает» времени наступления модернизма в искусстве, неслучайно совпавшего с рядом социально-политических катаклизмов.

Объяснение очевидно: история философии — это история идей, а искусство, и особенно архитектура, — это вещь материальная, инертная. Соответственно, хотя «содержание» крупных периодов в философии и архитектуре совпадает, хронологически архитектура так или иначе отстает. Помимо вещественной инертности, существует борьба идей, сопротивление «старого», растягивающиеся во времени. Семена, которые были посеяны в эпоху Возрождения, всходили, развивались и плодоносили на протяжении нескольких веков, наиболее же бурные всходы явили себя в эпоху революций XX в.

Философия помогает объяснить качественную разницу между «старым» искусством Традиции и «старым» искусством Нового времени.

«Старое» искусство Традиции — это искусство, ориентированное на «первообразы». Преемственность традиционных культур имела в основе задачу не исказить ту онтологическую истину, которая через эти формы выражена и имела, таким образом, «охранительный» смысл.

«Старое» искусство Нового времени переносит центр тяжести на человека, его индивидуальность и земную жизнь. Истина внешне не отвергается, но уходит на второй план. Таким образом, исчезает онтологическая обоснованность, «правдивость» искусства, укорененность его красоты в истине: образы произвольно черпаются из прошлого по признаку их внешней красоты. И в это же самое время, как уже было сказано, архитектура утрачивает свою тектоническую «правдивость».

Таким образом, смысл преемственности стал совершенно иным. Античное искусство наследуется отныне как избранная **эстетическая** традиция. Одна за другой в Европе создаются академии искусств с целью закрепить существующие эстетические каноны, превратить их в математически точную систему правил.

Такому пониманию задач искусства вполне соответствовал сформировавшийся в конце XIX в. стилистический метод Генриха Вёльфлина, остающийся по сей день наиболее доступным и востребованным методом искусствознания.

Разумеется, христианский идеал еще продолжал питать и оплодотворять искусство. Накопленный веками багаж духовных сокровищ и эстетических традиций не мог исчезнуть быстро и бесследно. Собственно, в блеске и пышности «больших стилей» Нового времени можно усмотреть в том числе и «разбазаривание» этих сокровищ на цели и предметы часто ничтожные, если не по сюжету, то по скрытому импульсу, все чаще приходящему в противоречие с внешним сюжетом.

Этот кризис духа с разной степенью остроты нашел свое отражение в суждениях историков искусства.

«Еще с начала XVI века на севере шел процесс брожения, прежде всего в Германии. То движение шло, как сегодня против капитализма, тогда — против омирщения церкви и против материализма, которым была охвачена вся религиозная жизнь. Это движение вело, как известно, к Реформации; однако вскоре всем проницательно мыслящим людям стало ясно, что Реформация оказалась неудовлетворительным компромиссом, старавшимся привести откровение к согласию с рациональностью мысли и жизни, и хотя она и изгнала из церкви культ материальных благ, но, что было значительно хуже, перенесла его через новое понятие честной жизни, основанной на публичных делах и труде, на государство и на всех людей в их частной жизни.

Это разочарование привело к скепсису и к сомнению в какой-либо ценности интеллектуальных теорий и разумных нравственных заповедей, а равным образом и к осознанию недостаточности чувств и относительности всех определений. Можно было бы говорить о духовной катастрофе, предшествовавшей политической и состоявшей в том, что были повержены старые, секуляризированные, церковные или светски научные и художественно догматические системы и категории мышления» [10, с. 310–1].

«Историку, с благоговением и изумлением следившему за величественной поступью строительного искусства сквозь тысячелетия, может показаться, будто в какой-то момент в своем усердном рвении, направленном на отдельные формы, стили и задачи прошлого лишились некоего духовного обруча, стягивающего водино все части целого и все средства ради единой цели» [11].

Тем не менее никто не отменял индивидуальный поиск истины, равно как и талант, который, будучи сам по себе отблеском неземного, продолжал апеллировать к вечному. Именно Новое время стало эпохой гениев во всех сферах искусства, но, в отличие от анонимных по большей части художников Традиции, в творчество гениев Нового времени вторгается диалектика, в нем ощущается трагический разрыв между абсолютным и земным. Непосредственная связь красоты с онтологической истиной была подорвана.

Modern architecture

Модернизм в архитектуре ознаменовался возвратом к единству конструктивной и образной составляющей в рамках новой эстетики (по отношению к эстетике традиционной, платоновской, это была антиэстетика). Горизонтальная либо произвольная ориентация вместо вертикальной, отказ от иерархии и симметрии, ритмики, утилитарно трактуемая функциональность, преобладание индивидуального над каноническим — таковы ее основные черты. Модернистское формообразование базируется на идее линейного прогресса и образе светлого земного будущего как альтернативе небесного рая Традиции.

Принципиальный качественный переворот, произошедший в архитектуре в начале XX в., зафиксирован С. О. Хан-Магомедовым в терминах «первый и второй суперстили» [12, с. 8–10].

В парадигме модернизма Бога нет, но истина есть. Теперь она видится в другом, и хотя уже не соизмеряется с вечностью, но во всяком случае выходит за рамки отдельной человеческой жизни: человек смертен, зато «человечество» теоретически может существовать бесконечно.

Во многом модернистский бунт в искусстве был спровоцирован «лживостью» историзма, заменившего поиск истины сводом академических правил и готовых формул, превратившего архитектуру в пышные пустые оболочки, мертвые «личины», окончательно отслоившиеся от священного «первообраза» (П. Флоренский).

«Академизм искусства, так же, как академизм богословия, проповеди, академизм христианской жизни, породили справедливое возмущение и страстные, полные трагизма поиски истины. <...> Колоссальное стремление к разрушению, при-сущее абстрактному искусству, есть определенного рода аскеза, очищение, освежение, что стоит признать с уважением. <...> Оно принесло освобождение от всякой

предвзятости, оно упразднило украшательскую бутафорию, сокрушило ужас академизма последних веков, победило дурной вкус XIX века; все это делает его освежающим. Внешняя форма разрушена. Но дальше невозможно никакое развитие, ключ к сокровенным связям потерян, разрыв между священной высшей трансцендентностью и человеческой имманентной религиозностью столь велик, что просто невозможно перейти от одного к другому. Доступ к внутренней форме, софийной и небесной, к созерцанию, прозрению невидимого в видимом, прегражден ангелом с огненным мечом», — писал Павел Евдокимов [13, с. 104–5].

В это время значительные творческие силы были брошены на поиск общего социального блага как «новой истины». В рамках этого подхода возникли чрезвычайно интересные градостроительные поиски первой половины XX в., связанные с дезурбанизацией, организацией рабочих поселков, линейным развитием городов и т. д. Для одних эти поиски утверждали приоритет рационального подхода, другие же не без основания видели в новом устройстве отголоски принципов первых христианских общин.

При этом модернистский «поиск истины» становится индивидуальным, как бы обнуляющим все предшествующее знание и Откровение. «Кризис культуры отличался противоречивым сочетанием коллективного эдипова бунта и нарциссического поиска новой идентичности» [14, с. 54]. Написанное К. Э. Шорске о происходящем в Австро-Венгрии в полной мере может быть отнесено к ситуации в целом.

В первой половине XX в. развивается теория стиля, а также рождаются альтернативные вельфлиновской методике искусствознания, связанные в первую очередь с Венской школой. Концепция «художественной воли» (Алоиз Ригль) и особенно «история искусства как история духа» (Макс Дворжак) — это подходы к анализу художественных произведений, протестующие против уничтожения ценностных различий и апеллирующие к сущностной стороне искусства.

Метод «истории искусства как истории духа» был развит Гансом Зедльмайром, который фактически напрямую протянул нить от современных ему подходов к традиционному пониманию цели творчества как приближение к истине. «Однако релятивизм должен быть преодолен не только со стороны искусства, но и со стороны духа. Девиз “история искусства как история духа”, — писал он, — будет доступен лишь тому, кто верит в абсолютную истину, в истину Откровения. Ибо только ему ведомо различие между истинным и ложным духом, между духом мертвящим и животворящим (даже если он и не притязает на то, чтобы уверенно распознавать его в каждом отдельном случае» [3, с. 128].

Слова о релятивизме духа неслучайны, поскольку именно в эти годы стало все более явственно обозначаться то, к чему можно применить термин Ганса Зедльмайра «инфернальное искусство».

«На этом высшем из мыслимых уровней история искусства как история духа, — продолжает Зедльмайр, — превращается в *историю искусства как пневматологию и демонологию*. И здесь открываются предельно широкие категории в рассмотрении искусства, какие только можно помыслить: искусство неба, искусство земли (с уничиженным и преображенным Богочеловеком), искусство ада» [3, с. 128].

Речь идет в том числе о мистической составляющей авангарда, впоследствии надолго вытесненной утилитарным функционализмом. Поскольку, по Ницше, «Бог

умер», возник поиск новой сверхчувственной альтернативы для тех, кого не удовлетворял грубый ортодоксальный материализм.

Жан-Клод Маркаде пишет о страстном поиске Малевичем «образа нового Бога», «нового отношения к Богу», «поиска, который выводит за скобки Бога Откровения» [15]. Подобные поиски можно назвать лейтмотивом всего авангардного искусства.

«Заказчик знаменитой капеллы в Роншане отец Мари-Ален Кутюрье считал, что “лучше гений без веры, чем верующий без таланта”. Но беда в том, что такие гении, как Ле Корбюзье, вовсе не были атеистами или агностиками, а являлись последователями других религий, противостоящих учению католической Церкви.

Мало кто задумывается о том, что авангардное искусство зародилось в прямом контакте с Теософским обществом, созданным в начале XX века Еленой Блаватской и антропософом Рудольфом Штайнером. Абстракционизм в живописи и скульптуре, рационализм в архитектуре нашли свою питательную почву именно в этой среде. Авангардные художники считали искусство новой религией, а себя — пророками этой религии. Их по сути иконоборческий подход к искусству стал следствием этих убеждений» [16].

Общий разрушительный поток включал в себя множество разнонаправленных сил, одни из которых апеллировали к истокам Традиции, а другие упивались свободой ее разрушения. В любом случае фактически вместе с водой из купели искусства был выплеснут и сам «ребенок» — священная сущность искусства.

В послевоенные десятилетия возобладал преимущественно утилитарный функционалистский подход, когда атмосфера творческого поиска истины уступила место диктатуре доктрин Корбюзье и Афинской хартии и полному торжеству интернационального стиля.

Contemporary architecture

В отличие от предыдущих этапов, наступление этого периода история искусства и философия фиксируют синхронно: конец 1970-х — 1980-е годы. Эпоха постмодерна возникла на волне бунта против тотальной рациональности.

При этом постмодерн пока еще сравнительно мало затрагивает обыденное сознание, система образования и также научно-популярные штампы по-прежнему относятся к модерну. Ситуация осложняется наличием маргинальных проявлений традиционной парадигмы, которая по-прежнему мощно укоренена в «коллективном бессознательном». Таким образом, три разные парадигмы наслаиваются друг на друга, образуя противоречивую и непоследовательную картину, в которой по факту существуют и творцы, и аналитики.

Термин «постмодерн» включает в себя постмодернизм в искусстве, однако не исчерпывается им, будучи понятием универсальным. В парадигме постмодерна любые представления имеют сугубо субъективный характер, мир лишен объективной системности, а категория истины вовсе снята с повестки дня.

Идейное содержание постмодерна определяется философией постструктурализма с его методом деконструкции, т.е. демонтажа, разрушения существующих смыслов, построений, систем, трактуемых как навязанные стереотипы. Деконструкции подвергается сама категория смысла, который объявляется «тоталита-

ризмом» (Ю. Кристева). И. А. Добрицына приводит парадоксальную характеристику философии Ж. Деррида, данную исследователем его творчества А. Гараджей: «...никакой текст о Деррида не возможен, потому что текст Деррида не излагает никакой системы, не выражает никаких идей, не имеет (страшно сказать) никакого смысла, поскольку ставит под вопрос как раз смысл» [1, с. 24].

Возникнув в философии и литературной критике, метод деконструкции был воспринят и архитектурой, выразившись в деконструктивизме и постмодернизме. При всей внешней несхожести, оба течения имеют много общего как явления протестные, подобно авангарду. Однако их нигилизм простирается гораздо дальше: в отличие от исторического авангарда, восставшего против классической системы, они порывают с системностью как таковой. В сущности, объектом деконструкции стала картина мира, предполагающая смысл и поддающаяся осмыслению. Деконструктивизм «взрывал, ломал и трансформировал» привычную (как правило, модернистскую) композиционность и тектоничность наглядно, постмодернизм же деконструировал конкретно классику и с помощью классического же словаря (чем вводил и продолжает вводить в заблуждение многих аналитиков), применяя порядок произвольно и иронично. Помимо размывания системности, игровое цитирование классики низвергало ее с пьедестала, устрняя, вслед за философией, деление на высокое и низкое, как и прочие бинарные оппозиции (добро и зло, прекрасное и безобразное), свойственные преодолеваемому постмодерном смысловому мышлению.

Известный теоретик архитектуры Никос Салингарос пишет о множестве внешне непохожих, но принципиально родственных современных (актуальных) направлений [17]. Их количество и внешняя несхожесть создают иллюзию поступательного развития архитектуры, тогда как на самом деле их связывает один главный принципиальный признак отрицания смыслов и форм Традиции. Таким образом, новейшая архитектура представляет собой качественно новую ступень развития «второго суперстиля» как архитектурной проекции концепта Современности.

«Главный сюжет новой неклассической поэтики архитектуры, характерный и для постмодернизма, и для деконструктивизма, — противостояние. В сюжете противостояния можно наблюдать три главные темы: конфликт с модернизмом, конфликт с логоцентризмом и целостностью, конфликт с историей» [1, с. 62].

При всей сложности постмодернистских философских построений очевидно, что главным препятствием на пути этого разрушительного потока стоят религии как сущностный стержень Традиции.

«Критика центризма, начавшаяся с критики теоцентризма, завершается разрушением любой вертикали, линейности и семантики. В борьбе с классикой классический идеализм — главный объект атаки, ибо он является ее высшим достижением» [18, с. 27].

Бодрийяр писал: «Так и поэзия — это тотальное разрешение мира, когда истребаются, сжигаются все разрозненные фонемы, составляющие имя Бога. Когда закончено анаграмматическое склонение этого имени на все лады, то не остается более ничего, мировой цикл завершен, и именно отсюда происходит пронизывающее поэзию интенсивное наслаждение» [19, с. 349].

Таким образом, в эпоху постмодерна получило бурное развитие то «инфернальное искусство», о котором писал Ганс Зедльмайр, — «искусство ада».

Разумеется, в это время стали трещать по швам укорененные в позитивизме научные критерии и методы архитектурного анализа, и наступила та растерянность, о которой шла речь вначале.

В поисках порядка

Как известно, на смену анархии обычно приходит диктатура. Подобные процессы происходят и на уровне мысли, философии, эстетики.

За периодом безграничного релятивизма и толерантности все четче обозначаются контуры нового порядка, залогом которого является строгость исчислительных критериев.

Задолго до цифровой революции этот магистральный вектор развития научной мысли обозначил Рене Генон. Согласно его определению, «научный» в современном смысле подход «прежде всего характеризуется претензией все свести к количеству и не учитывать ничего из того, что не позволяет себя к нему свести, и рассматривать это как бы несуществующим; дошло до того, что стало обычным думать и говорить, что все то, что не может быть “исчислено”, то есть выражено в чисто количественных терминах, лишено тем самым всякой “научной” ценности; эта претензия относится не только к “физике” в обычном смысле слова, но ко всему ансамблю наук, “официально” признанных в наши дни, как мы уже видели, она простирается даже до области психологии» [20, с. 72].

Сегодня эти процессы можно наблюдать со всей очевидностью практически во всех сферах нашей жизни. О растерянности, наступившей в науке после крушения позитивизма, и о цифровых основаниях нового порядка пишет российский философ В. А. Кутырёв.

«В отличие от метафизической философии, которая только стремилась стать точной и “строгой” (да и то не вся), наука, прежде всего физика, гордилась, что достигает подобного состояния на самом деле. Тенденция, ярко выразившаяся в позитивизме до середины XX века, основной заботой которого был поиск критериев такой точности. Однако с открытием микромира и появлением неклассической науки, идеям понятийной чистоты и опоре на наблюдаемые факты был нанесен смертельный удар». В итоге научное познание, предполагающее логическое осмысление и поиск истины, стало преобразовываться в компьютерное исчисление на уровне микропроцессов. «Чувственная, вещно-предметная реальность макромира исчезает как таковая. То есть в теоретизировании исчезает сам макромир, наше бытие, сама “реальная реальность”. Включая пространственно-временные отношения. Потому что все превращается в математику. Даже, как видим, не в геометрию, несущую на себе печать отражения его / ее пространственных характеристик, а лучше в алгебру, дигиталистику, исчисление. В науке произошел когнитивно-дигитально-информационный по(пере)ворот» [21].

Подобный подход последовательно переносится на образование, в том числе гуманитарное. Число и объем публикаций в определенных изданиях, выступлений на конференциях и семинарах и прочие количественные характеристики, а также требования тотальной унификации и стандартизации «научной» формы изложения мысли становятся определяющими критериями образовательных процессов.

В архитектуре эти тенденции со всей наглядностью отразил параметризм. Некоторые усматривают в этом направлении признаки нового большого стиля, хотя

по сути параметризм представляет собой не столько стиль, сколько метод, основанный на новейших технологиях компьютерного проектирования. Он тесно связан с деконструктивизмом и смыкается с ним в творчестве таких его крупнейших представителей, как Заха Хаидид, Даниэль Либерскинд, Фрэнк Гери и другие. Если деконструктивисты использовали инструментарий компьютера для выражения нигилистического духа эпохи постмодерна, то сегодня наряду с деконструктивистскими мотивами на первый план выходят экотехнологии и имитация природных структур (в том числе микроструктур), однако компьютерные технологии продолжают выступать лабораторией нового формообразования. Если функционализм XX в. был «машинным стилем» по идеологии («машина для жилья»), материалам, способу реализации, то параметризм — это «машинный стиль» уже по своему рождению в недрах компьютерного «мозга». Метод, ставший стилем.

В каких же внешних, визуальных признаках выражается его «машинность»? Поскольку компьютер — это вычислительная техника, он не способен синтезировать новую целостность в традиционном смысле, согласно которому «целое всегда больше суммы его частей» (Аристотель). Параметрические «идеи» и мотивы — это заданные параметры и вычисленные алгоритмы. «Свободная игра случая, но в пределах четко заданной программы» [1, с. 216].

Вытеснение человека машиной затрагивает сегодня большинство областей человеческой деятельности. Начав с физического труда, человек постепенно делегирует машине мышление, познание и творчество. Все это удивительно созвучно тенденциям, обозначенным Рене Геноном в книге «Царство количества и знаменья времени» (1946): тенденциям «качественного умаления, дающего преимущество всему тому, что подлежит введению количества». Объясняя первопричинную разницу между категориями качества и количества (сущности и субстанции, Духа и материи), он отмечал, что категорию качества относят «в некотором роде к самому Богу, говоря о Его атрибутах, в то время как было бы совершенно немислимо стремиться переносить на него какие бы то ни было количественные определения» [20].

Разумеется, когнитивные тенденции влияют и на искусствоведение, которое, наряду с философией и прочими гуманитарными дисциплинами, стремится к тому, чтобы стать «точной» наукой.

Сегодня, читая великих классиков искусствоведения, в том числе приверженцев «формалистических» методов, поражаешься живости их языка и умению говорить ясно и доступно о самых глубоких и сложных вещах. «Весьма пагубно для искусства служить лишь объектом для всевозможных исторических и историко-художественных упражнений, — писал учитель Винкельмана Якоб Буркхардт. — Вновь заявляет о себе более простой, энергичный и решительный подход, отваживающийся взглянуть в глаза самой жизни, имеющий мужество вынести собственное суждение и назвать великое великим, а малое малым вопреки той мнимой объективности, которая нивелирует всякое суждение о качестве и тем самым всякий личный взгляд» [3, с. 20].

В наше время сообразно нарастающим требованиям «научности» язык становится сухим, «дистиллированным», а невероятно сложная терминология нередко маскирует скудость или неясность смысла. Главная потеря современного искусствоведения — уход того живого чувства восхищения перед прекрасным, которое было первоначальным побудителем к изучению и анализу искусства.

Рассуждая о «логической иерархии исследовательских задач» искусствознания, Зедльмайр писал, что каждой из ступеней исследовательской работы «соответствуют различные формы и степени научной точности. Было бы бессмысленным требовать, например, чтобы интерпретация произведения искусства производилась бы согласно *тем же* принципам точности, что были выработаны при реконструировании материального состава произведений или в процессе критики источников. **Попытки решать высшие задачи истории искусства исходя из подобных ложных представлений о точности ведут лишь к ложной научности, тормозящей процесс истинного познания**» (выделено мною. — И. Б.) [3, с. 9–10].

Наука и этика

В сложившихся условиях можно либо вслед за многими констатировать смерть искусствознания (параллельно со смертью искусства), либо возвращать его к качественным, этическим оценкам.

Здесь мы снова обратимся к методу искусствознания Макса Дворжака, обозначенному тезисом «история искусства как история духа». При этом ученик Дворжака Зедльмайр объявляет этот метод самым научно плодотворным. Это вовсе не парадокс: ограниченность рационального научного инструментария в контексте изучения искусства как познания истины очевидна. В наши дни «науковерие», слегка пошатнувшееся было с крахом позитивизма, встало на новую исчислительную платформу, а тот раннепостмодернистский релятивизм, о котором говорил Зедльмайр, обретает, как никогда, «объективные» когнитивистские основания. Переход от бинарного смыслового мышления к компьютерному исчислению, свидетелями которого мы являемся, — завершающая фаза увиденных Зедльмайром тенденций. Тем актуальнее становится его метод, поднимающий на поверхность те слои проблем искусства, которые, во-первых, очевидно не подлежат рациональному анализу, а во-вторых, невозможны без духовно-нравственной, этической оценки художественных явлений («какого они духа?»).

«История искусства как история духа» не противоречит науке, но противопоставит «науковерию», исключаящему все, что не подлежит точному учету и верификации.

В наши дни подобный по существу метод применяет при анализе новейшей архитектуры известный архитектурный критик и ученый-математик Никос Салингарос.

Он утверждает, что современная «устоявшаяся архитектура» (которая лишь меняет стиливые обличья, но сохраняя общую враждебную человеку сущность) основана на геометрии **смерти**. Ее правила — «отсутствие организованной сложности, присущей организмам, и наличие структурной неупорядоченности, означающей их смерть и распад» [17, с. 81]. Под это определение, пишет Салингарос, подходят не только структуры, «некогда бывшие живыми, но в первую очередь те, которые никогда не смогли бы ожить — обычно их называют “чужеродными” формами» [17, с. 81]. Они тревожат, пугают и одновременно притягивают, как влечет детей и подростков все то, чего они боятся. Этой эпатажной игрой с опасностью, смертью, с Ничто во многом объясняется успех современных стилей.

Выводы

Мы живем в уникальный период стремительной смены парадигм, когда авангард интеллектуальной элиты исповедует ценности постмодерна, образование и научно-популярные штампы принадлежат к парадигме модерна, а институты религии, продолжающие влиять на сознание большого количества людей, всецело относятся к парадигме Традиции. В ней же до сих пор мощно укоренено и «коллективное бессознательное».

Таким образом, парадигмы наслаиваются друг на друга, образуя хаотичную фрагментарную картину и порождая ту кризисную неопределенность, в которой пребывает гуманитарная мысль в целом и архитектуроведение в частности.

Это обстоятельство вновь выносит на поверхность те сущностные вопросы о смысле искусства и целях искусствознания, которые еще недавно подразумевались по умолчанию. Без ответа на эти вопросы невозможно говорить о методах искусствознания.

Определенность исходных позиций и ясность цели, без сомнения, являются главными предпосылками для формирования метода анализа современной архитектуры. При этом нельзя не отметить возрастающую актуальность метода «истории искусства как истории духа», который позволяет проследить логику развития архитектуры в условиях, когда формально-стилевой метод оказывается недостаточным.

Литература

1. Добрицына, Ирина. *От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки*. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
2. Яковлева, Ольга. “Теория Ханса Бельтинга в его работе ‘Конец истории искусства?’”. *Вестник московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика*, no. 3 (2010): 216–9.
3. Зедльмайр, Ганс. *Искусство и истина: теория и метод истории искусства*. Пер. Юрий Попов. СПб.: Аxioma, 2000.
4. Бембель, Ирина. “‘Суперстили’ и периодизация в архитектуре”. *Academia. Архитектура и строительство*, no. 4 (2018): 29–34.
5. Базен, Жермен. *История истории искусства: От Вазари до наших дней*. Пер. Кирилл Чекалов, ред. Цолак Арзаканян. М.: Прогресс. Культура, 1994.
6. Соловьёв, Владимир. “Красота в природе”. *Институт философии Российской академии наук*. Дата обращения сентябрь 16, 2019. https://iphras.ru/elib/Soloviev_Krasota.html.
7. Флоренский, Павел. “Иконостас”. Дата обращения сентябрь 16, 2019. <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>.
8. Генон, Рене. *Кризис современного мира*. М.: Эксмо, 2008. (Антология мысли).
9. Лиринский, Викентий. “О вероизложениях вообще, или Об общем характере православной догматики <...>”. Дата обращения май 31, 2019. <https://www.litmir.me/br/?b=133951>.
10. Дворжак, Макс. *История искусства как история духа*. Пер. Александр Сидоров, ред. Алексей Лепорк. СПб.: Академический проект, 2001.
11. Шмарзов, Август. “Сущность архитектурного творчества”. *Искусство жить: Творческий портал*. Дата обращения сентябрь 16, 2019. <https://art-life.biz/nauchnyj-i-hudozhestvennyj-pegvod/avgust-shmarzov-sushchnost-arhitektonicheskogo-tvorchestva/>.
12. Хан-Магомедов, Селим. *Иван Жолтовский*. М.: С.Э. Гордеев, 2010.
13. Евдокимов, Павел. *Искусство иконы. Богословие красоты*. Пер. иеромон. Димитрий (Захаров) и Елена. Майданович. Клин: Христианская жизнь, 2005.
14. Фостер, Х., Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, и Д. Джослит. *Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм*. Пер. Георгий Абдушлишвили и др., ред. Андрей Фоменко и Алексей Шестаков. М.: Ad Marginem, 2015.

15. Маркаде, Жан-Клод. “О супрематизме Малевича”. *Vania Marcadé*. Дата обращения май 06, 2019. <http://www.vania-marcade.com/o-супрематизме-малевича/>.
16. Ломонте, Чиро. “Блуждающие огни в беспросветной ночи”. *Капитель*, no. 1/26 (2015). <https://archi.ru/press/world/65695/bluzhdayuschie-ogni-v-besprosvetnoi-nochi>.
17. Салингарос, Никос. *Антиархитектура и деконструкция. Триумф нигилизма*. Пер. Татьяна Быстрова и Елена Дуйловская. 4-е изд. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый; Федор Еремеев, 2017.
18. Кутырёв, Владимир. *Последнее целование. Человек как традиция*. СПб.: Алетея, 2015. (Тела мысли).
19. Бодрийяр, Жан. *Символический обмен и смерть*. Пер. и вступ. ст. Сергей Зенкин. М.: Добросвет, 2000.
20. Генон, Рене. *Царство количества и знамения времени*. Пер. Татьяна Любимова. М.: Беловодье, 2011. (Избранные произведения).
21. Кутырёв, Владимир. “Как готовится конец света в философии и науке (наша цивилизация в эпоху трансмодерна)”. *Философская мысль*, no. 4 (2013): 83–116.

Статья поступила в редакцию 18 сентября 2019 г.;
рекомендована в печать 28 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Бембель Ирина Олеговна — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.; ibembel@yandex.ru

In Search of Method. On the Crisis of Architecture Studies

I. O. Bembel

Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning,
Branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and
Housing and Communal Services of the Russian Federation,
9, Dushinskaia ul., Moscow, 111024, Russian Federation

For citation: Bembel, Irina. “In Search of Method. On the Crisis of Architecture Studies”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 323–339. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.208> (In Russian)

How can modern architecture be evaluated — architecture that in a declarative manner refused the succession, orientation of samples, and any system principle? What aesthetic criteria can be applied to works in which the author’s individual approach dominates entirely? Such installations of modern architecture and art in general gave rise to a common crisis of humanitarian thought and forced people to talk about the end of the history of art. However, as G. Sedlmayr wrote, the question of initial positions and questions of determining goals should precede the question of methods. The relevance of the Sedlmayr’s words is enhanced in the current environment of a rapid change of paradigms. The article substantiates the idea of a direct relationship between the development of architectural form with the value transformations that social consciousness has experienced since the New time. In addition, the author raises the question about the search for an art criticism method that would correspond to the current situation in architecture, on the one hand, and at the same time can be applied to the entire history of architecture. In this regard, the author demonstrates the enduring relevance of the art criticism method of Max Dvorzak, designated by the thesis “the history of art as the history of the spirit”. This method, developed by Hans Zedlmayr, is based on the belief of the need for ethical, moral and spiritual assessments of the phenomena and processes that take place in the development of art. Implementation of this method could provide a full-fledged alternative to the overly formalized approach which exists today, as well as arbitrary and haphazard approaches that take place in modern architectural studies.

Keywords: Tradition, Modernity, modern, postmodern, traditional architecture, modernist architecture, modern architecture, architectural method, self-determination, goal-setting.

References

1. Dobritsyna, Irina. *From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2004. (In Russian)
2. Yakovleva, Ol'ga. "Hans Belting's Theory of His Work "The End of the History of Art?". *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriia: Lingvistika*, no. 3 (2010): 216–9. (In Russian)
3. Sedlmayr, Hans. *Art and Truth: Theory and Method of the Art History*. Rus. ed. Transl. by Iurii Popov. St. Petersburg: Axioma Publ., 2000. (In Russian)
4. Bembel, Irina. "'Superstyles' and Problem of Periodization in Architecture". *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, no. 4 (2018): 29–34. (In Russian)
5. Bazin, Germain. *History of Art History: From Vasari to Our Days*. Rus. ed. Transl. by Kirill Chekalov, ed. by Tsolak Arzakanian. Moscow: Progress. Kul'tura Publ., 1994. (In Russian)
6. Solov'ev, Vladimir. "Beauty in Nature". *Institut Filosofii Rossiiskoi Akademii Nauk*. Accessed September 16, 2019. https://iphras.ru/elib/Soloviev_Krasota.html. (In Russian)
7. Florenskii, Pavel. "Iconostasis". Accessed September 16, 2019. <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>. (In Russian)
8. Guénon, René. *The Crisis of the Modern World*. Rus. ed. Moscow: Eksmo Publ., 2008. (Antologiya mysli). (In Russian)
9. Vincentius of Lerins. "On Articles of Faith Statement in General, or On General Orthodox Dogmatics <...>". Accessed May 31, 2019. <https://www.litmir.me/br/?b=133951>. (In Russian)
10. Dvořák, Max. *History of Art as Intellectual History*. Rus. ed. Transl. by Alexandr Sidorov, ed. by Aleksei Lepork. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2001. (In Russian)
11. Schmarsow, August. "Essence of Architectonical Creation". *Iskusstvo zhit': Tvorcheskii portal*. Accessed September 16, 2019. <https://art-life.biz/nauchnyj-i-hudozhestvennyj-perevod/avgust-shmarzov-sushchnost-arhitektonicheskogo-tvorchestva/>. (In Russian)
12. Khan-Magomedov, Selim. *Ivan Zholtovskii*. Moscow: S. E. Gordeev Publ., 2010. (In Russian)
13. Evdokimov, Pavel. *Art of Icon. Theology of Beauty*. Rus. ed. Transl. by Dimitrii (Zakharov) and Elena Maidanovich. Klin: Khristianskaia zhizn' Publ., 2005. (In Russian)
14. Foster, H., R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Rus. ed. Transl. by Georgii Abdushelishvili et al., ed. by Andrei Fomenko and Aleksei Shestakov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2015. (In Russian)
15. Marcadé, Jean-Claude. "On Suprematism of Malevich". *Vania Marcadé*. Accessed May 06, 2019. <http://www.vania-marcade.com/o-супрематизме-малевича/>. (In Russian)
16. Lomonte, Ciro. "Ghost Lights on the Black Night". *Kapitel'*, no. 1/26 (2015). <https://archi.ru/press/world/65695/bluzhdayuschie-ogni-v-besprosvetnoi-nochi>. (In Russian)
17. Salinger, Nikos. *Anti-architecture and Deconstruction. The Triumph of Nihilism*. Rus. ed. Transl. by Tat'iana Bystrova and Elena Duilovskaia. 4th ed. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi Publ.; Fedor Eremeev Publ., 2017. (In Russian)
18. Kutyrev, Vladimir. *Last Kissing. Man as the Tradition*. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2015. (Tela mysli). (In Russian)
19. Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. Rus. ed. Transl. and introd. article by Sergey Zenkin. Moscow: Dobrosvet Publ., 2000. (In Russian)
20. Guénon, René. *The Reign of Quantity and the Signs of the Times*. Rus. ed. Transl. by Tatiana Liubimova. Moscow: Belovod'e Publ., 2011. (Izbrannye proizvedeniia). (In Russian)
21. Kutyrev, Vladimir. "How to Make the End of the World in Philosophy and Science (Our Civilization in Transmodern Times)". *Filosofskaya mysl'*, no. 4 (2013): 83–116. doi: 10.7256/2306-0174.2013.4.285. (In Russian)

Received: September 18, 2019

Accepted: February 28, 2020

Author's information:

Irina O. Bembel — PhD, Senior Researcher; ibembel@yandex.ru