

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДОВАНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ ВЫСОТНЫХ ЗДАНИЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ МОСКВЫ

С.В. Тимербаева

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В архитектуре высотных зданий послевоенной Москвы можно распознать множество следов разных стилей и вопрос о роли исторического прототипа является наиболее проблемным и спорным местом в их исследовании. Однако композиционные проблемы наследования в архитектуре высотных зданий еще ни разу не становились предметом специального исследования.

Для большинства современных архитекторов и теоретиков наиболее привлекательным в истории архитектуры является наследие авангарда. Помимо формально-композиционных заимствований автоматически усваивается манифестация отказа от наследия, понимаемая в качестве наиболее успешной стратегии новаторства. Мысль о том, что отказ от старого является обязательным условием создания нового, укоренилась не только в сознании практикующих архитекторов, но и в теории архитектуры. Вследствие этого, ключевая теоретическая проблема сводится к простому узнаванию прототипа, что питает упрощенное представление об архитектурной композиции и свидетельствует о той незначительной роли, которая отводится вопросам наследования в творческом процессе.

Ключевые слова: исторический прототип, композиционная стратегия наследования

COMPOSITIONAL PROBLEMS OF INHERITANCE IN THE ARCHITECTURE OF HIGH-RISE BUILDINGS OF POSTWAR MOSCOW

S.V. Timerbaeva

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

Many traces of different styles can be recognized in the architecture of high-rise buildings of postwar Moscow and the question of the role of a historical prototype is the most problematic and controversial in it. However, compositional problems of inheritance in the architecture of high-rise buildings have never been the subject of a special study.

For most contemporary architects and theorists the legacy of the avant-garde is the most attractive in the history of architecture. In addition to formal-compositional borrowing the manifestation of refuse the heritage is automatically absorbed, understood as the most successful strategy of innovation. The idea, that a prerequisite for the new creation is the rejection of the old, rooted not only in the minds of practicing architects, but in architectural theory too. Consequently the key theoretical problem is reduced to a simple recognition of the prototype that supplies simplified view of the architectural composition and indicates the minor role of inheritance in the creative process.

Keywords: historical prototype, compositional inheritance strategy

Традиционный подход в исследовании темы. Таких разных исследователей, как А.В. Иконников, А.П. Кудрявцев, А.В. Рябушин, Ю.П. Волчок, Ю.Л. Косенкова, А. Латур, В.В. Седов, Д.С. Хмельницкий и многих других, объединяет традиция рассматривать советскую архитектуру 1930-1950-х годов в оппозиции предшествующему авангарду (конструктивизму), в виде отдельного фрагмента в архитектуре XX века.

Поворот к классике характеризуется как искусственный, идеологически обусловленный процесс, прервавший «естественное» развитие авангарда. При изучении литературы по данной теме удивляет поразительное сходство художественных оценок и выводов на фоне отсутствия единой стилистической идентификации архитектуры высотного ансамбля. Причем, исследователи демонстрируют предельно широкий диапазон в стилистических определениях высотных зданий: «нарышкинское» барокко, неоклассика, сталинский ампир, тоталитарный стиль, эклектика, копия американских небоскребов и другие. Знаменательно наблюдение В.З. Паперного о том, что «...исследователь готики с такой же легкостью нашел бы в этой архитектуре (сталинской эпохи – в терминологии В.З. Паперного) готические мотивы, специалист по зодчеству Вавилона нашел бы в ней черты сходства с зиккуратами, а знаток американских небоскребов увидел бы в высотных домах лишь неудачное подражание небоскребам начала XX века и т.д...» [1, С.16].

Возможность взаимоопровергающих стилистических определений указывает на многокомпонентное композиционное устройство высотных зданий. Исторические прототипы (компоненты), «намешанные» в архитектурных композициях высотного ансамбля, будто спорят друг с другом, что говорит об их равнозначности. Стилистическое противоборство авторов, принимающих сторону того или иного отдельно выявленного прототипа, имитирует многоголосную сущность композиционного устройства. Такие особенности в искусстве XX века, как плюрализм стилей в одном коротком промежутке времени, полистилизм в рамках отдельных композиций, так и в творчестве ряда мастеров, демонстрирующих поразительную гибкость своих творческих «принципов», характеризуется как противоречивость и эклектичность, в худшем случае – как беспринципность и непоследовательность. Не раз отмечалось, что категория стиля, в понимании формального единства, не работает в отношении искусства XX века. В отношении искусства XX века в целом укоренилось мнение о том, «что обобщениям оно не поддается. Кругом одни различия. Приходится выбирать, принимать сторону тех или иных течений...» [11, С.4].

Альтернативные точки зрения в исследовании темы. Демонстрируя принципиально иной подход, ряд исследователей в попытках осмыслить стилистический плюрализм XX века и преодолеть калейдоскопичность его картины, стали предлагать новые критерии стиля как некой вне формальной общности. Одной из таких попыток является феномен ар-деко, введенный с недавнего времени (современными исследователями) Т.Г. Малининой, В.И. Локтевым, И.А. Азизян, В.Л. Хайтом и М.В. Нащокиной, А.В. Боковым, Е.И. Ремизовой, Н.В. Филичевой, Д.В. Сарабьяновым и др. в отечественный архитектурный дискурс. Стремление нащупать некую единую стратегию, связывающую разобщенные направления, преодолевающую фрагментарное восприятие эпохи, по сути, приводит к новой классификации стилей XX века. В докторской диссертации Т.Г. Малининой феномен ар-деко предстает как гигантский стилиевой поток мирового масштаба, включающий в себя его многообразные вариации. Поиском единой стилистической стратегии, как некой константы, занимался В.И. Локтев, предложивший композиционное обоснование стиля ар-деко, находя и связывая самые разнообразные и неожиданные его проявления [2]. А.В. Боков представил анализ отечественной версии стиля ар-деко [3].

Деятели сталинской эпохи сами себя называли представителями культуры социалистического реализма. Альтернативу исследованиям стилистических аспектов составляют В.З. Паперный и Б.З. Гройс, представившие структурную концепцию культуры социалистического реализма. В исследованиях данных авторов обнажается сложность и

многогранность процессов, характеризующих противоречивость «сталинской» эпохи как особый стиль мышления.

Постановка композиционной проблемы. При сравнении «традиционных» и альтернативных точек зрения в исследовании данной темы, становится очевидна полярность подходов и выводов. Все исследователи замечают в архитектуре высотного ансамбля следы разных стилей, но интерпретируют это наблюдение по-разному. Традиционный подход отличается стремлением навязать монологическую форму композиционного устройства, что вынуждает выделять один из компонентов на роль главного и игнорировать остальные. В рамках современной трактовки стилистической системы ар-деко эклектичность всеядность, противоречивость, непоследовательность интерпретируются как закономерности и свойства многоголосной (диалогической) композиционной системы. Целый ряд современных авторов таких, как В.И. Локтев, В.З. Паперный, И.А. Малинина, А.В. Боков, И.А. Азизян и др. распознают и в советском искусстве (архитектуре) 1930-1950 годов диалогическую природу. Первоочередной задачей данного исследования становится прояснение того, что подразумевает подобная характеристика?

В.И. Локтев пришел к выводу о том, что: «вся история искусств — есть чередование полифонических (полиизобразительных) и гармонических периодов» [8]. Фундаментальность этой бинарной оппозиции, аналогом которой является оппозиция «диалогический — монологический» тип композиционного устройства подтверждается рядом исследователей.

Композиции диалогического (полифонического) типа впервые были обстоятельно исследованы М.М. Бахтиным, открывшим новый тип романа на примере творчества Ф.М. Достоевского. М.М. Бахтин показывает устройство полифонического романа, противопоставляя его монологической композиционной системе. Открытие изобразительного и архитектурного полифонизма принадлежит В.И. Локтеву (публикации начала 1980-х годов), который обнаружил и описал полифонические композиционные системы в различных проявлениях стилей и мастеров [12].

В исследовании архитектурного постмодернизма И.А. Добрицына описала композиционные системы диалогического типа («игровой диалог», интерпретирующий разум) в противопоставлении системам иерархического типа (законодательный разум), опираясь на работы по философии и социологии [7]. Современные исследователи фиксируют существование фундаментальной циклической закономерности, диктующей смену композиционных предпочтений, разными именами. Полифонический тип иногда определяется как полиизобразительный, многоголосный, дуалистический, диалогический, органический. Гармонический — как монологический, ордерный, иерархический, законодательный и др. Такая вариативность в определениях способствует более полному раскрытию обозначаемых типов композиционных систем, разными именами закрепляются их общие признаки и свойства. Идентификация стиля, направления или отдельного произведения искусства на предмет тяготения к тому или иному композиционному типу определяет границы композиционных интерпретаций, сообщает направление в исследовании композиционно-художественных проблем.

Признание диалогической природы в архитектуре послевоенной эпохи заставляет полностью пересмотреть логику исследования композиционных проблем, ставит новые вопросы. С этой точки зрения современная трактовка стиля ар-деко представляет интерес как система критериев, способная связать формально далекие друг от друга версии. На каком основании исследователи ставят в один пестрый ряд, к примеру, американский небоскреб Эмпайер Стейт Билдинг, Дворец Советов К. Мельникова, НАРКОМТЯЖПРОМ Леонидова и высотный ансамбль послевоенной Москвы? Как исследователи определяют границы и рамки стиля ар-деко? Прежде всего, отечественная версия ар-деко в архитектуре 1930-50 годов представляет собой некую систему наследования (что характерно для большинства версий стиля ар-деко).

Современная трактовка стиля ар-деко. Современная теория различает по способу обращения с прототипом следующие формы в архитектуре XIX-XX века: эклектика, модерн, неоклассика, ар-деко. Все перечисленные стилистические направления представляют собой разные стратегии наследования. Попробуем выявить отличие и особенность композиционной системы наследования стиля ар-деко? Одни исследователи видят истоки ар-деко в эклектике: «у историков современной архитектуры ар-деко считался чем-то вроде новоявленной эклектики, беспринципной и неразборчивой в средствах, всеядной в отношении наследия...» [2, С.29]. Другие утверждают, что ар-деко имеет преемственную связь с модерном. По наблюдению А. В. Бокова: «сходство ар-деко и ар-нуво, подчеркнутое названиями, настолько очевидно, что, если бы не вызванная войной пауза мы говорили бы не о единой тенденции, но об одном стиле» в отечественной версии ар-деко [3, С.92].

В отечественном архитектуроведении существует условная аналитическая модель, предложенная Е.И. Кириченко, которая во всем многообразии форм наследования выявляет в работе с образцом два разных подхода, которые получили названия стилизаторства (на примере эклектики) и стилизации (на примере модерна): «в основе стилизаторства лежит анализ, в основе стилизации – синтез» [5, С.181]. В аналитической модели, предложенной Е.И. Кириченко, на примере модерна и эклектики представлены полярные стратегии в обращении с наследуемой формой. Это обстоятельство вскрывает парадоксальность в современном описании истоков феномена ар-деко как стратегии наследования.

Под композиционной системой наследования понимается стандартный круг вопросов, предъявляемых к работам «в стилях»: выбор прототипов, способ обращения с ними. Ключевой вопрос в отношении, выявляемой композиционной стратегии наследования, сформулировал В.З. Паперный: «...как только в центре внимания исследователя оказывается сама сталинская архитектура, он уже не вправе ограничиться констатацией тех или иных заимствований или отголосков европейских стилей, ему, скорее, следует обратить внимание на способ их соединения» [1, С.16].

Рассмотрим композиционное проявление этой парадоксальности, сравнив эклектику, модерн и ар-деко на предмет способа соединения прототипов. Несмотря на то, что для архитектуры модерна и эклектики не обязательно использование разных прототипов в одной композиции, однако, это не редкость. Эклектический способ соединения охарактеризовала Е.И. Кириченко: «в эклектике наблюдается принципиальная равнозначность (равная значимость «стилей» – форм прошлого, равномерность распределения акцентов, равная значимость деталей и осей, равная значительность каждого здания в городском ансамбле)» [5, С.35]. Эклектику в целом свойственно дробное восприятие, он замыкается на готовых схемах и деталях. А значит, для эклектика все стили равны, однако равенство это достигается за счет консервации стилей в готовых деталях и схемах: «для мышления эклектики характерна композиционная замкнутость выявленных в историческом образце стилизованных частей и элементов» [6, С.10].

Малинина Т.Г. считает, что: «уникальность декоративного стиля состояла в том, что эти влияния (наследие разных эпох – С.Т.) опосредованы, трансформированы и слиты в нем с формами и образами современности» [4, С.107]. Петухов А.В. определяет главную черту, характеризующую стилистическую систему ар-деко, как способность «к соединению несоединимого на всем протяжении своего формирования и развития». Боков определяет главную особенность стиля ар-деко, как стратегию «уравновешивания крайностей». В отечественной версии главными крайностями, по мнению исследователя, выступают «классика» и «рационализм». В определении В.И. Локтева стратегия наследования, основанная на столкновении полярностей, стремится «...преодолеть существовавшее разграничение иерархичность видов, жанров, а заодно изолированность стилизованных направлений» [3, С.30]. Во всех определениях просвечивает мысль о внутренней потребности соединять полярности. Многоликость стиля ар-деко объясняется тем, что

каждая версия ар-деко избирает в качестве композиционного материала разные виды полярностей.

Несмотря на то, что ар-деко свободно обращается с любым историческим материалом: экзотика, архаика, примитив, образы современности (функционализм, техницизм), классика и многое другое, отбор наследуемых форм ограничен внутренней потребностью создавать причудливые сочетания, сталкивать противоположности. Сталкивая противоположности, ар-деко удается преодолеть «изолированность стилевых направлений»: конфликт провоцирует активное взаимодействие и глубокую трансформацию противоборствующих сторон, поверхностным заимствованием деталей уже не обойтись. Таким образом, ар-деко, перерастая эклектику, приобретает противоположные ей качества, в противовес эклектике ар-деко преодолевает «замкнутость стилей».

По мнению Е.И. Кириченко композиционное устройство в архитектуре модерна содержит принцип дуалистического единства противоположностей, который «...лежит в основе всех существенных, общих, устойчивых и закономерных связей, характеризующих систему стиля модерн, которая в свою очередь является материальным воплощением системы взглядов, основанной на неразрывном единстве противоположных начал, образующих целое, не сводимое к составляющим его элементам... Неразрывность взаимоисключающих начал – самое общее, самое характерное свойство модерна, проникающее во все его уровни – формальный, идейный, смысловой» [5, С.261]. Очевидно именно принцип «диалектического единства противоположностей» стиль ар-деко унаследовал от модерна. Однако, в композиционной системе ар-деко этот принцип развивается до неузнаваемости под влиянием свойственного всему XX веку мышлению крайностями (сверхмасштабами). Дуализм модерна относится к областям человеческой личности, поэтому выражает «общезначимое и общечеловеческое», что отразилось непосредственным образом на архитектуре. «Единство противоположностей формальной структуры модерна запечатлело и смоделировало самый момент перелома, обозначив собой начало нового этапа в отношении к миру, нового понимания места и роли человека в нем – драматического, диалектического» [5, С.262]. Дуалистические пары в модерне: сознательное – бессознательное; рациональное – иррациональное; добро – зло, материальное – духовное и т.д.

Ар-деко дает художественный ответ на самые острые проблемы современности (социальные, политические, духовные), которые и являются основным источником полярностей. Дуалистические пары полярностей в системе ар-деко: рабство – свобода; тоталитарное – демократическое; массовое – элитарное; конфликт новаторства и наследия (непрерывная полемика между авангардом и неоклассикой); прагматичное – духовное. В поисках наиболее острых столкновений ар-деко создает пары: механизм – организм; рационализм – классика; современность – архаика; промышленное – ремесленное; экзотика – классика и другие. Б.Е. Гройс отметил, что «искусство социалистического реализма уже само в себе преодолело разрыв между элитарностью и китчем, сделав визуальный китч проводником элитарных идей, что многие на Западе и сейчас рассматривают как идеал сочетания "серьезности" и "доступности"» [9, С.134]. Сверхмасштаб XX века выводит камерные композиции модерна за пределы человеческой личности: композиционная логика по принципу дуалистического единства противоположностей преобразуется в логику дуалистического единства полярностей.

Новая форма диалога первой половины XX века. К диалогическим (полифоническим) композиционным системам относят такие стили, как: средневековые, барокко, модерн и ар-деко. В.И. Локтев устанавливает связь полифонических композиционных систем с феноменом усиления культа (религиозного мироощущения) [8, С.25]. Напротив, «в периоды усиления светского начала и стремления горожан видеть во всем порядок и иерархию» в искусстве доминируют системы иерархического типа [8, С.25]. В таком случае тоталитарная эпоха, характеризующая феноменом «двоемыслия», культом личности вождя, создавала подходящую почву для развития многоголосных

композиционных систем. Проявление диалогической природы в каждом случае (стиле) уникально, своеобразие обусловлено многими факторами. Понять композиционную логику XX века не возможно, не приняв особый тип сверхмасштабного мышления, пронизывающий все сферы жизни человека XX века. Крупнейшие войны в масштабе массового уничтожения человека, выход в космос и другие крайности сверхчеловеческого масштаба. Сама сталинская эпоха – есть продукт XX века, характеризуемый стремлением во всем занимать крайнюю позицию. Полифонизм ар-деко в условиях сталинской эпохи приобретает особые качественные характеристики. Б.Е. Гройс в своей книге «Коммунистический постскрипtum» культуру и мышление сталинской эпохи определяет тотальной логикой парадокса. «Тотальная логика остается логикой. Парадоксальный, диалектический разум остается разумом, у которого есть свои правила. Последовательно мыслить парадоксами чрезвычайно трудно» [10, С.231].

Изобличительный характер в отношении искусства сталинской эпохи (представляемого лишь как проводника тоталитарной мифологии или механистически ретроспективного) представляется лишь обратной стороной (инверсией) табуированных текстов, соответственно отражение реальности носит ту же степень безжизненности. Резонанс, который вызвала книга В.З. Паперного под названием «Культура Два», можно объяснить откровенной демонстрацией парадоксального мышления сталинской эпохи. До сих пор книга «Культура Два» характеризуется отечественными искусствоведами как наиболее реалистичное исследование сталинской эпохи. Парадоксальная логика сталинской эпохи дала богатый материал для сатиры и иронии в литературе, яркими представителями которой являются М.М. Зощенко, Д.И. Хармс.

Диалоги первой половины XX века носят форму острейшей полемики, манифестаций. Можно наблюдать процесс поляризации в двух противоположных направлениях: притягивание и «сращивание» полярных позиций в одно целое, и поляризация изнутри целого. Примером поляризации изнутри целого может служить острая полемика в формулировках и манифестациях творческого метода между многочисленными организациями, составляющими единый поток авангарда. Парадоксальность в том что, острота полемики никак не считывается на практике, что неоднократно отмечали исследователи авангарда.

Примером «сращивания» полярных позиций может служить сам феномен ар-деко, как тенденция, направленная на преодоление «замкнутости стилей». Боков А.В., говоря о трехчастной системе, раскладывающей все многообразие отечественной архитектуры XX века на «левых» (авангард), «правых» (классика) и срединных (тех самых представителей новоявленного ар-деко), однако, в сравнении с ар-деко наделяет «стили-антиподы» (неоклассику и функционализм) одними и теми же качествами: прежде всего догматизмом, «высокой организованностью, статичностью, упрямым объективизмом, вненациональным (интернациональным) духом и известным пластическим однообразием» [3, С.91]. Определяя ар-деко срединным местом, т.е. на пересечении классики и авангарда, А.В. Боков, таким образом, фиксирует основополагающий принцип ар-деко: столкновение противоположностей, антагонистов. Однако, пересечение классики и авангарда – не единственный источник полярностей в отечественной версии ар-деко. Полифонизм ар-деко в условиях послевоенной сталинской эпохи приобретает особые качественные характеристики.

Условия формирования композиционно-художественной концепции высотного ансамбля. Итак, искусство первой половины XX века подчиняется особой логике, полифонического (диалогического) композиционного мышления, принявшей форму парадокса. Композиционная стратегия наследования, обусловленная внутренней потребностью строить целое на столкновении полярностей, определяла выбор прототипов и способ их взаимодействия.

О том, какое именно задание получили авторы высотных зданий доподлинно не известно. Но то, что композиционно-художественная задача должна была быть сформулирована

предельно четко и в директивной форме это очевидно как факт. То есть, неоспорима исключительная значимость композиционно-образных задач в возведении колоссального монумента победы.

Композиционно-градостроительную концепцию высотного ансамбля связывают с идеей «продолжения Кремлевского ансамбля в новом масштабе высотных зданий. Ориентация на Кремль логична с градостроительной точки зрения: столица нуждалась в увеличении масштаба и формировании новой панорамы города. Эта мысль подтверждается крупными исследователями и логична с точки зрения целого ряда аспектов (градостроительный, идеологический, исторический). Итак, большая степень вероятности, что Кремлевский ансамбль официально играет образопорождающую и структурообразующую роль в композиции высотных зданий. В таком случае само проектное задание стало источником композиционных полярностей. Для того чтобы продолжить и сохранить Кремлевский ансамбль в высотном здании, его необходимо подвергнуть тотальной инверсии: горизонталь преобразовать в вертикаль; плоскость в объем, пространство в массу. Кремль это не только стена с башнями, это еще и внутреннее ограждаемое и внешнее пространство. Однако, Кремль не единственный прототип.

Еще одним источником полярностей является обращение к образцам древнерусского зодчества (в рамках послевоенной актуализации вопросов возрождения «исконно-русского» наследия) в условиях официальной стилистической парадигмы неоклассицизма. Простой визуальный анализ позволяет увидеть что, тема Кремлевской стены проявляется в объемно-пространственной структуре и силуэтах высотных зданий, а в малоэтажных корпусах высотных зданий отчетливо считывается стена палаццо.

В основе соединения прототипов лежит столкновение стилей на уровне полярных композиционных типов мышления, лежащих в основе стилей. Стена палаццо представляет собой классическое ордерное решение композиционной проблемы «соединения стены с каркасом» как последовательное наложение пилястр на стену. Многослойная стена – есть изображение пространства между стеной и колоннадой на первом плане, все слои артикулированы и иерархически разведены. Тогда как соединение стены с башней в структуре Кремлевской стены сделано в логике органического взаимодействия. Основание большинства кремлёвских башен массивно и менее декорировано, т.е. визуально сближено со стеной, чем выше – тем больше декора, башня постепенно по мере роста ввысь освобождается от влияния стены.

Одним из характерных примеров столкновения полярных между собой иерархических и органических логик заключается в том, что соединение Кремлевской стены со стеной палаццо основано на обмене полярными способами соединения. Новое прочтение ордера заключается в переносе метода органического прорастания (Кремлевской стены) в масштаб соединения стены с каркасом (интерпретация стены палаццо): отсюда бесконечные раскреповки и многочисленные горизонтальные пояса. Стена всех высотных зданий представляет собой сложную многослойную систему, слои которой прорастают друг друга насквозь.

Заключение. Восприятие произведений искусства культуры социалистического реализма как наивно-агитаторского проведения идеологии в массы не менее наивно. Миф об «излишествах» в архитектуре высотных зданий, рожденный в эпоху десталинизации, в попытках развенчать мифы тоталитарной идеологии, на сегодняшний день до сих пор не снят. Это говорит о том, что композиционные проблемы в архитектуре высотного ансамбля до сих пор не только не переосмыслены, но даже не поставлены адекватно степени сложности феномена. Альтернативные точки зрения в отношении эпохи XX века, вскрывающие особый стиль парадоксального мышления, дают серьезный повод для переосмысления гигантских пластов наследия XX века.

Литература

1. Паперный, В.З. Культура Два / Паперный В. З. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 408 с.
2. Локтев, В.И. Стиль-притворщик, стиль-полиглот: опыт теоретического осмысления выразительности Ар Деко. Искусство эпохи модернизма стиль ар деко 1910-1940-е годы / В. И. Локтев, отв. ред. Т.Г. Малинина. – М.: Пинакотека, 2009. – 320 с.
3. Боков, А. В. Про Ар деко / А. В. Боков // Проект Россия, 2001. – № 1(19). – С. 89-96.
4. Малинина, Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции / Малинина Т.Г. – М.: Пинакотека, 2005. – 302 с.
5. Кириченко, Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
6. Расулева, Ю.В. Композиционные проблемы наследования художественной традиции в архитектуре «неорусского стиля» / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. архит. – М., 1993. – 24 с.
7. Добрицына, И.А. От постмодернизма - к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И.А. Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 448 с.
8. Локтев, В.И. О чередовании полиизобразительных (полифонических) и гармонических стилей / В.И. Локтев // Наука, образование и экспериментальное проектирование. ТРУДЫ МАРХИ: Материалы международной научно-практической конференции 7–11 апреля 2014 г. – М.: МАРХИ, 2014. – С. 647.
9. Гройс, Б.Е. Gesamtkunstwerk Сталин / Б.Е. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2013 – 168 с.
10. Гройс, Б.Е. Коммунистический постскрипtum / Б.Е. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2014. – 112 с.
11. Гройс, Б.Е. Политика поэтики / Б.Е. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2012. – 400 с.
12. Локтев, В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. Проблема стиля / Локтев В. И. – М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.

References

1. Paperny V.Z. *Kultura dva* [Culture two]. Moscow, 2006, 408 p.
2. Loktev V.I. *Stil-pritvorsik, stil-poliglot: opyt teoreticheskogo osmyslenie stila Ar Deko* [Style-pretender, polyglot style: experience of theoretical understanding of style Art Deco]. Moscow, 2009, 320 p.
3. Bokov A.V. *Pro Ar Deko* [Ar Deko. Magazine Proekt Rossiya]. 2001, no. 1(19). pp. 89-96.
4. Malinina T.G. *Formula stila Ar Deko: istoki, regionalnye varianti, osobennosti evolutsii*. [Style formula. Art Deco: the origins, regional variations, specificity of the evolution]. Moscow, 2005, 302 p.
5. Kirichenko E.I. *Russkaya arhitektura 1830-1910 gg.* [Russian architecture in 1830-1910 years]. Moscow, 1978, 399 p.

6. Rasuleva U.V. *Kompozitsionniye problemi nasledovaniya hudogestvennoi traditsii v arhitekture «neorusskogo stila»* [Compositional problems of inheritance of artistic tradition in the architecture of «neo-russian» style. (Cand. Dis. Thesis)]. Moscow, 1993, 24 p.
7. Dobritsyna I.A. *Ot postmodernizma k nelineinoi arhitekture: Arhitektura v kontekste sovremennoy filosofii i nauki* [From postmodernism to nonlinear architecture: Architecture in context of modern philosophy and science]. Moscow, 2004, 448 p.
8. Loktev V.I. *O cheredovanii poliizobrazitelnyh (polifonicheskikh) i garmonicheskikh stiley* [About rotation of poliartistic and harmonic styles. Proceedings of the International scientific-practical conference of the faculty, students and young scientists]. Moscow, 2014, P. 647.
9. Groys B.E. *Gesamtkunstwerk Сталин* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, 2013, 168 p.
10. Groys B.E. *Kommunisticheskiy postskriptum* [The Communist Postscript]. Moscow, 2014, 112 p.
11. Groys B. E. *Politika poetiki* [The politics of poetics]. Moscow, 2012, 400 p.
12. Loktev V. I. *Barokko ot Mikelangelo do Gvarini. Problema stilya* [Baroque: from Michelangelo to Guarini. The problem of style]. Moscow, 2004, 496 c.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Тимербаева Светлана Владимировна

Зав. культурно-просветительского сектора Музея, Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: tmrbs@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

Timerbaeva Svetlana

Head of Cultural-Educational Sector of the Museum, Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: tmrbs@yandex.ru