

Об универсальных эстетических критериях в архитектуре

Автор ставит задачу выявить и сопоставить эстетические критерии традиционной и современной (модернистской) архитектуры. Делается попытка применить традиционные эстетические критерии к важнейшим направлениям современной архитектуры — как вариант универсального искусствоведческого метода в условиях кризиса искусствоведческой методологии. В ходе такого анализа отчетливо проявляется специфика двух «суперстилей» (С. О. Хан-Магомедов) как проекций двух философских парадигм: традиции и современности.

Ключевые слова: традиция, современность, модерн, постмодерн, модернизм, постмодернизм, суперстили, эстетические критерии, искусствоведческий метод.

BEMBEL I. O.

ABOUT UNIVERSAL AESTHETIC CRITERIA IN ARCHITECTURE

The author pursues the following tasks: to identify and compare the aesthetic criteria of traditional and modern (modernist) architecture. An attempt is made to apply traditional aesthetic criteria to the most important currents of modern architecture — as a variant of the universal art criticism method in the context of the crisis of art criticism methodology. In the course of this analysis, the specificity of two «super styles» (S. O. Khan-Magomedov) as projections of two philosophical paradigms: tradition and modernity is clearly revealed.

Keywords: tradition, modernity, modern, postmodern, modernism, postmodernism, superstyles, aesthetic criteria, art criticism method.



**Бембель
Ирина
Олеговна**

кандидат искусствоведения, главный редактор журнала «Капителъ» (СПб), старший научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Российская Федерация
e-mail: ibembel@yandex.ru

Предметом данного исследования является кризис искусствоведческой методологии, обусловленный происходящей в науке сменой парадигм. Методика исследования базируется на рассмотрении современных процессов в архитектуре сквозь призму традиционных эстетических критериев.

Считаем необходимым предварить наши рассуждения некоторыми терминологическими уточнениями во избежание путаницы.

Модерн как понятие искусствоведения и философская категория означает первый этап парадигмы современности. Его главные исторические вехи — Ренессанс, эпоха Просвещения, Новейшее время по 1970-е гг. Главные философские направления: гуманизм, просвещение, теория прогресса, позитивизм, материализм.

Постмодерн — второй этап реализации парадигмы современности, начавшийся в конце 1970-х гг. и длящийся до сих пор. Главное философское содержание составляет постструктурализм. Постмодерн включает в себя постмодернизм в искусстве, но не исчерпывается им.

Современный кризис искусства и гуманитарных наук проявляется, в том числе, и в искусствоведении. Он стал одним из выражений универсальной постмодернистской парадигмы с ее

отказом от абсолютных сверхличных категорий и установкой на «всеобщую относительность».

В самом деле, если произведение не может быть «хорошим» либо «плохим», то в чем смысл искусствоведческого анализа? И где проходит граница между искусством и не искусством? Если следовать за логикой снятия качественных различий, то под угрозой оказывается любой язык, Логос как таковой. Ему на смену приходит Цифра. Сегодня во весь рост встает проблема выживания гуманитаристики и всего того, что не подлежит ведению количества. Сюда относится и искусствоведение.

Быть или не быть науке об искусстве, зависит от того, предложит ли она метод, с помощью которого можно было бы, во-первых, анализировать произведения новейшей архитектуры, а во-вторых, который применим ко всей истории архитектуры, позволяя рассматривать ее как единый процесс.

Сегодня оценочные суждения часто носят выражено субъективный характер — настолько же «авторский», насколько и сама архитектура. Отчасти они продолжают базироваться на самых общих модернистских «канонах», которые во многом уже морально устарели и явно не работают в качестве критериев в отношении новейших архитектурных явлений и процессов.

Наряду с этим, в профессиональном сознании сохраняются остаточные представления о классической гармонии, образуя причудливый постмодернистский микс, в котором сегодня вынуждены работать аналитики.

Справедливости ради необходимо сказать, что на Западе в последнее время возникло множество специфически новых искусствоведческих методов: художественные процессы и отдельные произведения могут рассматриваться с точки зрения психоанализа, социальной истории, гендерной истории, структурализма, постструктурализма и т. д. Но все эти методы, заметим, целиком укладываются в «современное» философское поле и дают лишь частный, весьма специфический срез проблемы.

Сказанное побуждает поставить вопрос о правомочности разработки и реализации противоположного метода, т. е. о рассмотрении новейших архитектурных процессов сквозь призму традиционных эстетических критериев. По существу, именно такой метод предложила в свое время Венская школа искусствознания.

Эстетика традиции

Метод Венской школы емко сформулирован в названии работы Макса Дворжака «История искусства как история духа» и работы его ученика Йоханнеса Зедльмайра «Искусство и истина». Категория истины подразумевает существование объективных критериев оценки: произведение искусства тем лучше, чем полнее и правдивее оно свидетельствует об истине. Критерием или «сиянием» (Платон) истины в западноевропейском искусстве с античных времен выступает красота. Она же является главным критерием ценности произведения искусства.

Традиция выработала определенные способы достижения красоты в искусстве — это:

- 1) следование канонам, содержащим память откровения и опыт поколений;
- 2) личный духовный опыт;
- 3) мимесис как принцип, направленный на постижение общих закономерностей творения через созерцание природы (отраженной красоты).

С одной стороны, художник опирается на многовековой опыт, закрепленный в канонах, с другой — «умным взором», в том числе с помощью молитвенной аскезы, стремится созерцать невидимое совершенство. При этом сами каноны представляют собой не просто результат «естественного отбора», селекции в ходе проб и ошибок, но также передавае-

мый из поколения в поколение опыт откровения.

С другой стороны, опорой объективности традиционной красоты является миметический принцип подхода к архитектуре, к искусству в целом. Мимесис обычно трактуется как подражание природе, однако это общее толкование нуждается в уточнении. В отличие, например, от современной биоморфной архитектуры, подражающей частным природным формам и структурам, мимесис направлен на постижение принципов творения.

«Искусство смертных следует природе,
Как ученик ее, за пядью пядь.
Оно есть Божий внук в известном роде...»

(Данте Альгьери. *Божественная комедия*, Ад, 103–105)

Отметим, что и миметический принцип, и личный опыт богообщения как способы достижения красоты одновременно являются важными условиями предохранения от «рабства» в отношении канона. Сказанное позволяет определить красоту «...как преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [1].

Соответственно, непреображенная материя, материя как таковая безобразна, поскольку не несет в себе «образа Божия». Согласно В. С. Соловьеву, безобразие в природе сводится к следующим признакам: 1) непомерное развитие материальной животности; 2) возвращение к бесформенности и 3) карикатурное предварение высшей формы. «...Эти три причины в сущности могут быть сведены к одной, именно к сопротивлению, которое материальная основа жизни на разных ступенях зоогенического процесса оказывает организующей силе идеального космического начала», — говорит философ [1]. Эстетические критерии Владимира Соловьева, как нельзя лучше соответствуя природоориентированному миметическому подходу, логично могут быть применены к произведениям архитектуры.

Эстетика традиции

В Новое время вектор творческого внимания постепенно смещается от сверхчувственного совершенства к красоте уже существующих форм прошлого. Красота перестает быть объективной категорией. Знаменательно, что в этот же самый период архитектура перестает быть «правдивой», тектонически «честной»: теряется прежнее единство формы,

функции и конструкции. Но даже в этом своем «отраженном» виде традиционная эстетика наследует фундаментальные свойства традиционной красоты, такие как гармония, симметрия, ритм, тектоничность, иерархическая соподчиненность частей и целого. Вместе с тем эти общие базовые закономерности все более приобретают характер фиксированных, количественно исчисляемых нормативов.

Представляется, что это был один из симптомов общего «отвердения мира», о котором пишет Рене Гено́н, — мира, все менее чуткого к веяниям Духа и все более воспринимаемого как мир материи [2, 120].

То, что Новое время из всего невероятного многообразия традиционных форм выбрало один-единственный греко-римский вариант ордерной архитектуры, подтверждает, с нашей точки зрения, факт постепенной утраты живой связи со сверхчувственным, вечным источником красоты — залогом бесконечного многообразия прекрасных форм.

Неудивительно, что к концу Нового времени, по мере неуклонного ослабления первоначального сакрального импульса, архитектура приходит в упадок. Нарастающая пышность не в силах скомпенсировать содержательную пустоту декорализованных форм. Используя терминологию П. А. Флоренского, эти явления можно назвать завершающей стадией отслоения личности от первообраза, с наполнением старых форм, имеющих сакральный генезис, чуждым их первоначальной природе «профанным» содержанием [3, 209–213]. Перестав быть «сиянием истины», красота постепенно становится бессмысленной застывшей маской, которая, по мере забывания первоначальных формообразовательных импульсов, неуклонно искажается; ее последующие слепки все более утрачивают сходство с ранними прототипами и, наконец, превращаются в жалкие или нарочито уродливые постмодернистские гримасы.

Но этой финальной стадии предшествовал модернистский «взрыв», уничтоживший бессмысленные опустевшие слепки старых форм — все, что осталось от традиции в ее внешнем архитектурном проявлении к началу XX в.

Эстетика прогресса

В Новейшее время поиски образного идеала перемещаются из прошлого в будущее: пассеизм архитектуры сменяется футуризмом. На деле футуризм представляет собой обрат-

ную сторону той же медали, а именно — произошедшего переворота от фундаментальной ориентации на вечность к одномерной модели линейного времени.

«Отраженной», наследующей «гены истины» красоте прошлого противопоставляется теперь иная — новая красота. Она укоренена в иной правде — уже не божественной, а человеческой. Вместо образов рая, небесного града Иерусалима она рисует проекции земного царства всеобщего благоденствия, в которое неминуемо ведет прогресс. Отсюда принципиально иная символика и радикально новый язык, который С.О. Хан-Магомедов логично назвал «вторым суперстилем» [4, 8]. Этот язык базируется на известных постулатах, таких как «форма следует функции», «меньше значит больше», соответствующих критериям функциональности и практичности и отвечавших тем самым лозунгу социального равенства и справедливости.

При этом наиболее известные авангардные проекты с самого начала были весьма далеки от требований функциональности и практичности (проекты здания Наркомтяжпрома, института библиотековедения им. Ленина, горизонтальных небоскребов и т.д.). Их ценность заключалась в визуальной проповеди новых идеалов, противопоставляемых традиционным.

Поскольку это был альтернативный идеал — архитектура искала и находила альтернативные средства. Горизонтальная направленность вместо вертикальной («распластанность», ленточные окна, экседры, плоские крыши) отражала начертанное прогрессом стремление вперед. Игра простыми объемами символизировала разрушение старого мира и построение нового из «первоэлементов».

Самые смелые из этих проектов остались на бумаге. Время такой архитектуры наступило позже, к концу XX в. И представляется символическим, что к этому времени уже фактически иссяк этический посыл современности как парадигмы, ее нравственное «оправдание» в поиске всеобщего социального блага. Осталось второе и более существенное: символическое, визуальное разрушение старого мира и построение разнообразных вариантов альтернативной модели.

Знаменательно, что практически синхронно с началом модернизма возникла тема органической архитектуры, поиск созвучий новых форм природному окружению. Почему этой

проблемы не было раньше? Ответ прост: вся традиционная (миметическая) архитектура была органичной по определению. Путь искусства был путем сотворчества человека и Бога, с таким подходом созвучен богословский термин из восточного христианства «синергия».

Новое искусство стало рассматривать художника как независимогодемиурга, творящего собственный альтернативный мир «с нуля». Позже возник термин «синергетика» как вероятность спонтанного, стихийного и непредсказуемого возникновения нового порядка из хаоса. Это сугубо гипотетическое понятие, принципиально отличное от «синергии», считается в последнее время одним из новых научных обоснований нигилистически трактуемой свободы авторского творчества.

Две принципиально отличающихся разновидности современной архитектуры — функционализм как массовый вариант и «авторская» архитектура для индивидуальных объектов — существуют до сих пор. В свете критериев В.С. Соловьева оба они представляют собой некрасивую, с точки зрения традиции, архитектуру. Функционализм (в том числе и новейший «зеленый»), делающий акцент на удовлетворении материальных функций человека, представляется не чем иным, как «непомерным развитием материальной животности». Что касается «авторской» архитектуры, то ее нигилистический, разрушительный посыл, безусловно, относится к «сопротивлению, которое материальная основа жизни... оказывает организующей силе идеального космического начала» [1].

С конца 1970-х гг. произошел новый парадигмальный скачок. Категория истины, в традиции измеряемая вечностью, а в модерне — человеком, теперь вовсе снимается с повестки дня. Происходит возврат к софистическому послы «все относительно» с подведением под него постструктуралистской философской базы. Если модерн по отношению к традиции был своего рода антисистемой, то постмодерн восстал против системности как таковой.

На волне бунта против тотальной рациональности модерна возникли новые «авторские» течения — деконструктивизм и постмодернизм. Каждое из них по-своему символически разрушает существующие композиционные системы: деконструктивизм — наглядно и показательно, демонстрируя возвращение к бесформенности и победивший хаос, не подчинившуюся «светлому мировому по-

рядку» стихию, ту мертвую материю, которая «не преобразена животворящим разумным началом» [1].

Постмодернизм делает процесс визуальной деконструкции менее очевидным; он использует классический словарь, но применяет старую лексику произвольно, вне классической системы. В программных примерах ироничного постмодернизма присутствует карикатурность, пародия на красоту и смысл. Этот последний признак отвечает еще одному критерию безобразия, по В.С. Соловьеву, — «карикатурному предварению высшей формы».

Еще одно новое течение — биоморфизм, подражающий природным формам и структурам, в том числе микроструктурам. Это направление уже упоминалось выше, в контексте анализа традиционного миметического подхода к архитектуре. Еще раз подчеркнем, что, формально ориентируясь на природу, биоморфизм не наследует присущего традиции целостного взгляда на мир и фактически дробит на части картину вселенной, подобно деконструктивизму и постмодернизму.

«...Хаос и дезорганизация не могут вызывать положительного эстетического чувства... красота связана с энтропией некой обратной зависимостью: красивый предмет обладает меньшей энтропией, чем некрасивый. В последнем содержится больше “шума”. Поэтому понятия порядка и красоты в качестве оценок явлений природы или научных теорий и произведений искусства идут рука об руку. Их родство подтверждают и психологические опыты. Предъявляя испытуемым организованные (упорядоченные) и лишённые этого качества геометрические фигуры, ученые увидели, что чувство эстетической удовлетворенности появляется именно тогда, когда улавливается внутренняя организация форм» [5].

Соответственно, основные направления «современной архитектуры» некрасивы с точки зрения традиции. Исключение составляют, пожалуй, лишь те из них, которые осознанно наследуют общие принципы традиции — в первую очередь, это новый урбанизм. Этот пример лишний раз подтверждает, что смысл традиции как парадигмы не в тех или иных конкретных формах, а в общей ориентации, в наличии серьезного этического основания.

В новом урбанизме этим основанием служит стремление вновь повернуть архитектуру «лицом к человеку», создать гуманную среду обитания. Более того, некоторые

архитекторы (например, К. Александер, М. Будзинский, Н. Салингарос) подчеркивают, что речь идет не только о формальных приемах традиционного планирования, что для полноценной среды необходимо наличие священных (сакральных) пространств как главного организующего ядра разнообразных поселений [6, 7].

Сакральная архитектура как индикатор антагонизма двух суперстилей

Сакральные, храмовые сооружения как главный фокус традиционной архитектуры наиболее полно выражают свойственные традиции представления о красоте, поэтому для понимания специфики двух суперстилей представляется важным сопоставить их с современными храмами.

На популярном архитектурном портале ArchDaily регулярно публикуются такие проекты. В подавляющем большинстве (за исключением случаев реконструкции и приспособления, а также адресных постмодернистских аллюзий) — это модернистская архитектура, оперирующая простыми геометрическими формами: кубами и параллелепипедами. Первое, что бросается в глаза при сопоставлении их с традиционными храмами: эту архитектуру часто невозможно идентифицировать как храмы без наличия сакральной символики.

Кроме того, уместно вспомнить о символических значениях куба в традиционных культурах: куб символизирует земную устойчивость, тогда как сфера является символом «тонкой материи», предвещающей вещественное проявление, символом всех возможностей и потенций, предшествующих материализации (близки к сфере формы яйца, эмбриона). Соответственно, купол как полусфера всегда в традиции символизирует небо, а куб — землю, основание для небесного круга. В более обобщенном значении речь идет о символах сущности и субстанции, духа и материи.

Плоская крыша как верхняя сторона куба и неизменный атрибут современной архитектуры заслуживает отдельного разговора, поскольку имеет и самостоятельное символическое значение.

В любой традиционной культуре чувственный мир воспринимается как открытая, незамкнутая система, как своего рода пограничье между миром высшим, духовным, и миром преисподним, inferнальным. Традиционная символика визуально выражала открытость духовному миру, тяготение к нему посредством куполов, шпилей башен, арок и т. д., включая обычные двускатные крыши.

В модернистской архитектуре, напротив, царит плоская крыша, наглядно символизируя ту закрытость от «неба», которая присуща современному сознанию.

Рене Генон пишет о «скорлупе», сконструированной материализмом, которой человеческий мир отгородился от высших сфер [2, 184]. Плоские крыши как нельзя лучше символизируют эту «скорлупу», как бы перечеркивая общий вертикальный вектор старой архитектуры.

Ганс Зедльмайр, фиксируя тотальные симптомы утраты связующего духовного центра, пишет: «Подобное самозатворение относительно “верха” с гносеологической точки зрения покоится на заблуждении, а с точки зрения души и духа — на гордыне, гордыне псевдо-“автономного” разума человека — и на отчаянии. Грехом во все времена считалось отстранение от божественной жизни... Если все это верно, то тогда двумя типичными (для нашего времени) проявлениями первородного греха являются интеллектуальная гордыня и интеллектуальное отчаяние, которые “обеспечивают” особое падение современного человека...» [8, 185].

Вопрос сакральной архитектурной символики рассматривает польский исследователь Цезарий Вонс в монографии «Антиномии современной сакральной архитектуры». Согласно ему, язык традиции основан на символике, помогающей в постижении реальности вечного божественного мира, Царствия Небесного, тогда как символизм языка современности «стал элементом культа технизированной реальности царства человека» [9, 8–9]. Ц. Вонс указывает на сегодняшние противоречия в трактовке красоты, которая в лоне традиции была средством постижения Бога и одновременно целью архитектуры, тогда как современность воспринимает красоту нейтрально и субъективно.

Отсюда проистекает неразрешимое противоречие модернистской храмовой архитектуры, которая не просто игнорирует символику духовного измерения, но своими формами визуально отрицает его. И это противоречие представляется не случайным. Фактически речь идет об ином культе, противоположном традиционным религиям: культе материи, отгородившейся от высшего духовного измерения и, напротив, настезь открытой низшим inferнальным влияниям.

Разнообразные комбинации из простейших геометрических форм-первоэлементов, лишенные орнаментов, наполненные зияющей пустотой, воспринимаются бесконечными вариациями на тему черного квадрата как «иконы небытия». Зачастую это довольно сильная по образному воздействию архитектура, которая, формально относясь к традиционным религиям, по сути проповедует богоборчество.

Известный архитектурный критик и ученый-математик Никос Салингарос сравнивает модернистскую архитектуру с ложным культом и утверждает, что она основана на геометрии смерти. Ее правила — «отсутствие организованной сложности, присущей организмам, и наличие структурной неупорядоченности, означающей их смерть и распад» [10, 81]. Под это определение, пишет Н. Салингарос, подходят не только структуры, «некогда бывшие живыми, но в первую очередь, те, которые никогда не смогли бы ожить — обычно их называют “чужеродными” формами» [10, 81].

Представляется, что резкий отток верующих, начавшийся вскоре после II Ватиканского собора, когда был взят курс на «осовременивание» церковной жизни в целом и облика храма, в частности, стал в том числе и результатом модернистской антипроповеди в камне.

Заключение

Сравнительный анализ эстетических критериев традиционной и современной архитектуры подтверждает обоснованность тезиса С. О. Хан-Магомедова о двух суперстилях в архитектуре.

В случае современной (модернистской) архитектуры важнейшим эстетическим критерием становится критерий свободы и новизны, трактуемых как преодоление и деконструкция традиционных норм и принципов формообразования. Специфически современные формы отвечают традиционным критериям безобразия, сущность которого, по Соловьеву, сводится к тому сопротивлению, которое материя «оказывает организующей силе идеального космического начала». Такая символика визуально отражает антагонизм двух суперстилей в архитектуре и, соответственно, двух парадигм, проекциями которых они являются.

В этих условиях аналитику необходимо, как минимум, осознавать факт сосуществования двух антагонистических философских парадигм и факт их влияния на архитектурное формообразование. Далее представляется

необходимым определить собственную позицию. Определенность исходной позиции, как и ясность цели, — непеременимые условия для выстраивания успешного искусствоведческого метода, по И. Зедльмайру.

Список использованной литературы

- 1 Соловьев В. С. Красота в природе. — URL: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15697> (дата обращения: 13.02.2019).
- 2 Генон Р. Царство количества и знамения времени. — М.: Беловодье, 2011. — 304 с.
- 3 Флоренский П. А. Иконостас // Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Т. 1. Статьи по искусству / под общ. ред. Н. А. Струве. — Paris: YMCA-PRESS, 1985. — 398 с.
- 4 Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. — М.: С. Э. Гордеев, 2010. — 352 с.
- 5 Сухотин А. К. Ритмы и алгоритмы. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1988. — 223 [1] с., ил. — (Эврика). — URL: <http://nplit.ru/books/item/f00/s00/z0000093/st028.shtml> (дата обращения: 17.03.2020).
- 6 Бембель И. О. Творчество архитектора Марека Будзинского и проблема традиции в современном зодчестве: дис. ... канд. искусств. На правах рукописи. — СПб.: б. и., 2017.
- 7 Salinger N. Socially-Organized Housing: Biophilia, Connectivity, and Spirituality. — URL: <https://www.archdaily.com/922149/socially-organized-housing-biophilia-connectivity-and-spirituality/> (дата обращения: 17.03.2020).
- 8 Зедльмайр Г. Утрата середины / пер. с нем. С. С. Ванежна. — М.: Прогресс-традиция, 2008. — 640 с.
- 9 Waś C. Antynomie współczesnej architektury sakralnej. — Wrocław: Muzeum architektury we Wrocławiu, 2008. — 322 s.: il.
- 10 Салингарос Н. А. Анти-архитектура и деконструкция. Триумф нигилизма. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 296 с.

References

- 1 Solov'ev V. S. Krasota v prirode. — URL: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15697> (data obrashcheniya: 13.02.2019).
- 2 Genon R. Carstvo kolichestva i znameniya vremeni. — M.: Belovod'e, 2011. — 304 s.
- 3 Florenskij P. A. Ikonostas // Svyashch. Pavel Florenskij. Sobr. soch. T. 1. Stat'i po iskusstvu / pod obshch. red. N. A. Struve. — Paris: YMCA-PRESS, 1985. — 398 s.
- 4 Han-Magomedov S. O. Ivan Zholtovskij. — M.: S. E. Gordeev, 2010. — 352 s.
- 5 Suhotin A. K. Ritmy i algoritmy. — 2-e izd. — M.: Mol. gvardiya, 1988. — 223 [1] s., il. — (Evrika). — URL: <http://nplit.ru/books/item/f00/s00/z0000093/st028.shtml> (data obrashcheniya: 17.03.2020).
- 6 Bembel' I. O. Tvorchestvo arhitektora Mareka Budzinskogo i problema tradicii v sovremennom zodchestve: dis. ... kand. iskusstv. Na pravah rukopisi. — SPb.: b. i., 2017.
- 7 Salinger N. Socially-Organized Housing: Biophilia, Connectivity, and Spirituality. — URL: <https://www.archdaily.com/922149/socially-organized-housing-biophilia-connectivity-and-spirituality/> (data obrashcheniya: 17.03.2020).
- 8 Zedl'majr G. Utrata serediny / per. s nem. S. S. Vanezhna. — M.: Progress-tradiciya, 2008. — 640 s.
- 9 Waś C. Antynomie współczesnej architektury sakralnej. — Wrocław: Muzeum architektury we Wrocławiu, 2008. — 322 s.: il.
- 10 Salinger N. A. Anti-arhitektura i dekonstrukciya. Triumf nigilizma. — Moskva; Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2017. — 296 s.

Irina Bembel

Candidate of art history, editor in chief of the journal «Kapitel» (St. Petersburg), senior researcher of the Branch of «TsNIIP of the Ministry of construction of Russia», research Institute of theory and history of architecture and urban planning, Russian Federation
e-mail: ibembel@yandex.ru

Статья поступила в редакцию в марте 2020 г.
Опубликована в июне 2020 г.