

## Проблема кризисности в теории архитектуры постмодернизма

А.А.Худин, ННГАСУ, Нижний Новгород

Статья обращена к изучению теории постмодернизма, как мало изученной и недостаточно раскрытой в современной науке, крайне сложной и требующей детального и углублённого анализа. В статье ставится задача рассмотреть проблематику кризисного восприятия ситуации в архитектуре периода постмодернизма, существующей в режиме мультикультурного полилога. Рассматривается вопрос смены архитектурных стилей, как отражающих глобальные мировые процессы. Изучается особенность архитектурного мышления в период 1960-х–1990-х годов с точки зрения смены парадигмальных установок в культуре. Автор впервые исследует причины возникновения ощущения кризисности, а также следствий в форме роста рефлексии, иронии, формирование критики и деконструкции, как производных от этого состояния. Недостаточная изученность данной проблемы требует детального рассмотрения особенностей эсхатологического мышления в культурных процессах XX века и их отражение в идеологии постмодерна, что делается автором впервые. Анализируется проблема противостояния культуры и цивилизации, что является одним из малоизученных феноменов мышления во второй половине XX века. В ходе исследования затрагиваются вопросы переоценки ценностей, возникновения недоверия к метанарративам, скепсиса к рациональности, поражения идей гуманизма, смерти культуры, существования в процессе глобальной полемики, утраты однозначных самоидентификаций и ориентиров современного человека в мире. Автором демонстрируются причины возникновения плюралистичности, антиавторитарности, демократичности, ауторефлексии как противоположных идеологием по отношению к модерну. Статья содержит рассмотрение возникновения неоромантизма, деконструкции, эскапизма как различных направлений в постмодернизме.

*Ключевые слова:* стиль, модерн, постмодерн, модернизм, постмодернизм, архитектура, история, кризис, критика, деконструкция

### **The Problem of Crisis in the Theory of Postmodernism Architecture**

A.A.Hudin, NNGASU, Nizhniy Novgorod

The article is aimed at studying the theory of postmodernism, as little studied and insufficiently disclosed in modern science, extremely complex and requiring detailed and in-depth analysis. The article sets the task to consider the problems of the crisis perception of the situation in postmodernism architecture period, existing in the regime of a multicultural

polylogue. The issue of changing of architectural styles, reflecting global processes, is considered. The peculiarity of architectural thinking in the 1960–1990 period is studied from the point of view of changing of cultural paradigmatic attitudes. The author for the first time explores the causes of the emergence of a sense of crisis, as well as its effects in the form of growing reflection, irony, the formation of criticism and deconstruction, as derivatives of this state. Insufficient study of this problem requires a detailed consideration of the features of eschatological thinking in the cultural processes of the twentieth century and their reflection in the ideology of postmodernism, which is done by the author for the first time. The problem of confrontation between culture and civilization is analyzed, which is one of the little-studied phenomena of thinking in the second half of the twentieth century. The research touches upon the issues of values reassessment, the emergence of distrust to meta-narratives, skepticism to rationality, the defeat of the ideas of humanism, the death of culture, the existence in the process of global polemics, the loss of unambiguous self-identification and landmarks of contemporary human in the world. The author demonstrates the reasons for the emergence of pluralism, antiauthoritarianism, democracy, autoreflexia as ideologemes opposed to modernism. The article contains an examination of the emergence of neoromanticism, deconstruction, escapism as different directions in postmodernism.

*Keywords:* style, modern, postmodern, modernism, postmodernism, architecture, history, crisis, criticism, deconstruction.

Начиная с 1960-х до 1990-х годов в теории архитектуры можно часто столкнуться с определением текущего исторического периода как кризисного. Данная статья ставит задачей определение корней и причин появления данного феномена в рамках постмодернистской теории архитектуры.

Экзистенция послевоенных лет – это ощущение нахождения в кризисе. Переход через катастрофу Второй мировой войны породил чувство перелома, поворотной точки в культуре, искусстве, архитектуре. Сомнение в правильности траектории развития цивилизации в целом порождает особую форму сознания и мироощущения человека, для которой характерны поражение идей гуманизма, утрата целостности и универсальности кода европейской культуры, сомнение в абсолютности «рацио». В отличие от прежних кризисов, ко-

торым было присуще ощущение их временности, кризис середины XX века воспринимался как своего рода «точка Омега», финал и окончание культуры как таковой, без возможности нахождения нового. Творчество многих деятелей искусства и архитектуры характеризовалось чувством утраты способности к созданию нового, исчерпанности возможностей культуры, выражаемое лозунгами «всё уже сказано», а также утратой ощущения её монолитности и системообразующей функции.

Данная ситуация формировала депрессивный, кризисный тип мышления, ориентированного на апокалиптизм, предчувствие повторения ужаса очередной мировой войны, экологических, атомных катастроф. Общий пессимизм, переживание страха, неуверенности, тревоги становились повсеместными. Для человека конца эпохи модерна<sup>1</sup> свойственны проблематичность в однозначной культурной идентификации, утрата ясных целей и смысла существования человека, снижение уровня контроля за переменами, кажущегося ускорения ритма жизни, потеря исторических и национальных ориентиров, общая эсхатологичность мышления.

Исчезновение интегрирующей силы культуры в целом и крах модернистской формации поставили вопрос о необходимости возникновения нового кода, который приходилось создавать в условиях разрушения кодов модерна и премодерна, как в равной степени тоталитарных и деструктивных. Происходит вхождение в так называемое «косевое время» (по К. Ясперсу – Karl Theodor Jaspers – немецкому философу), когда перед человеком открывается «ужас мира и собственная беспомощность» [1, с. 33], которые проистекают из пророчески определённого немецким мыслителем Ф. Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche) состояния, возникающего из проблемы утраты «веры в категории разума» (как причины

нигилизма), когда «ценность мира измеряется категориями, относящимися к чисто вымышленному миру» [2, с. 41] – то есть признания, что как премодерн, так и модерн зиждутся на «вымыслах», мифах, метанаррациях, не подкреплённых ничем и при этом одинаково разрушительных. В теории зарубежной архитектуры термин модерн используется как синоним «современного движения», а не как синоним стиля ар нуво.

В конце XX века в центре внимания культуры и архитектуры, как неотъемлемой её составляющей встаёт проблема аксиологии что также можно трактовать как кризисность, ввиду крушения привычных для нашего сознания ориентиров. Ослабление духовного, иррационального и исторического мышления в период модерна привело к состоянию опустошения, возникновению пустоты, которую было необходимо наполнить новым содержанием и новыми ценностями. Преобладание цивилизации над культурой в эпоху модерна воспринимается теперь как однозначно негативный контркультурный феномен. Переоценка ценностей, произошедшая с наступлением модерна, была столь радикальной, что новый поворот – движение к постмодерну – предпочёл иной, «тихий» режим трансляции своих идей, который не предполагал «громких» манифестов и отказывался от попыток к монополизации и авторитарному доминированию в сфере культурного бытия. Идеологемы и манифесты постмодерна – это скорее констатация факта необходимости удаления от помрачений и одержимостей прошлых веков через детальное их изучение с целью недопущения их ошибок. Отсюда произрастает и «тихий манифест» американского архитектора Р. Вентури (Robert Venturi) в 1966 году, который не отстаивает какую-то новую альтернативную позицию, претендующую на решение всех проблем в архитектуре, а лишь приветствует «сложности и противоречия».

Одной из основных сложностей было двойственное отношение к технологиям. Модерн, утверждавший цивилизацию и ориентированный на решение утилитарных задач, в первую очередь (потребление и производство, коммуникации, комфорт и т.п.) подвергался критике. В тоже время от его достижений было невозможно отказаться, и они продолжали активно эксплуатироваться. Точно также и общество потребления подвергалось критике в постмодерне, но оно не было подвергнуто радикальной трансформации и не было ликвидировано.

И в архитектуре технистский подход модернизма предшествующих лет был подвергнут ostrакизму, но при этом технологии, созданные в период модернизма, продолжали быть востребованы и эксплуатируемы. Это порождало сооружения, которые были современными (модернистскими) по технологическому уровню, но историчными по образу, выполненными по рациональным конструктивным (модернистскими) схемам, но при этом обладали иррациональной формой (например, Башня Веласка в Милане) (рис. 1).



Рис. 1. Башня Веласка в Милане (Италия). Архитектурная студия «ББПР» (Бельджозо Банфи и Пересутти Роджерс). 1958 год

<sup>1</sup> Имеется в виду модерн и постмодерн как эпохи, а модернизм и постмодернизм как стили этих эпох.

Прагматизм и ориентация на потребителя, на рынок сохранялись с периода модернизма без попыток отказа от этих тенденций или их преобразования. С одной стороны, в архитектуре это выражалось в услужении частному заказчику, с другой, в праве вносить в произведение «двойной код», обращённый не только к конкретному потребителю, но, к примеру, и к профессиональному сообществу (например, штаб-квартира АТТ в Нью-Йорке) (рис. 2). Явление «человека массы», который поклоняется лишь одному божеству – потреблению, и имеет лишь одну цель – пользу, его обезличивание и усреднённость в модерне уходит в прошлое. С другой стороны, сложно определить какой именно человек приходит на смену человеку модерна, ввиду его бытия в состоянии «сложности и противоречивости», с одной стороны, как наследника модернизма, с другой стороны, как его критика. В этом можно увидеть, что поворот к постмодерну происходил с установкой на то, что цивилизационный вектор уходил в базис, терял свое первостепенное значение, а над ним возникала надстройка чистой культуры, которая теперь не была полностью запрограммирована своей основой.

Одним из значимых противоречий в архитектуре постмодернизма было сочетание как глобально пессимистичного видения ситуации в культуре, так и осознание необходимости продолжения бытия, невзирая на неспособность решения глобальных проблем. Любимый архитектором Мис ван дер Роэ английский поэт Р. Браунинг (Robert Browning), восклицающий «God's in His heaven – All's right with the world!» («Господь в небесах – всё в порядке с этим миром!») («Pippa Passes», 1841), отражает в целом оптимизм модерна, который полагал мир местом вполне сносным и более того, возможным для улучшения средствами цивилизации. Конец модерна начинается с конфронтации с реальностью, под грузом всех тягот, лёгших на человечество. Отказ от бытия художественного произведения в нём самом и в реальности мира происходит из тенденции бегства, отчуждения от кризисной, травмирующей реальности XX века, ставящего человека перед данностью, что бытие не может восприниматься более как «гармоничное» и «совершенное» в своей гипотетической основе, обнажая мрачную картину дегуманизации всей цивилизации в периоды Второй мировой войны, холодной войны и прочих негативных явлений текущей эпохи. Удовлетворение желания к «escape» (выходу), тотальной эмиграции из хаоса и безумия, проявленного в ряде геополитических трагедий, становится допуском к тому, чтобы за фасадом искусства видеть не либидо, стремящееся к приспособлению к реальности, а мортидо, стремящееся к уходу от неё, своеобразный отказ от участия в происходящем. Немецкий философ Т. Адорно (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno), определивший эпоху XX века как «эпоху непостижимого ужаса», попадает точно в цель, характеризуя общее культурное состояние, в котором возникает пост-человек.

Его возникновение легко различимо по смене экзистенции. Отказ от чувств и эмоций в модернизме был лишь вы-

нужденным периодом аскетизма, но, в конечном счёте, он вёл к удовлетворению человеческих нужд и потребностей. Предполагаемая гармония и порядок, которых планировалось достичь в выстраиваемом будущем, безусловно, должны были стать результатом нахождения баланса между «Я» и «Миром» и, следовательно, принести «удовольствие». Вместо гедонистического искусства позднего модерна в постмодерне приходит искусство незаинтересованности, невключённости, либо же откровенно «кризисного», «страдающего» искусства. Многие архитектурные объекты конца XX века выражают боль, дисгармонию – «явления искусства давно уже не отражают ни идеала, ни гармонии; предлагаемые им решения полны противоречий и диссонансов» [3], что ложится в основу деконструктивизма (порождённого



Рис. 2. Штаб-квартира корпорации «АТ&Т». Нью-Йорк (США)., Общий вид. Архитектор Ф. Джонсон. 1984 год

эпохой постмодерна), демонстрирующего «здание, охваченное болью» (например, военно-исторический музей в Дрездене) (рис. 3), или здания, которые не могут выполнять функцию защиты и убежища для человека перед лицом мира, охваченного мировыми войнами.

Одним из путей защиты от невозможности разрешения многочисленных кризисов, противоречий в мире разрушенной современности становится ирония (например, здание психо-педагогического института в Бельгии) (рис. 4). Механизм самозащиты заключается в «постановке в кавычки» любых цитат и ссылок, исторических аллюзий, путем попытки акцента на «критических практиках», формирующих постоянность полемики и самокритики. Целью же становились отказ от любых форм «наивности», ведущих к новым виткам социального угнетения и развития новых форм диктатур, путем децентрации, отказа от концептов авторства, субъектности, идентичности, реальности и т.п. ради формирования барьеров перед любыми разновидностями политической вовлеченности.

Ситуации кризиса сопровождалась ростом саморефлексии, обострением критического подхода к любым формам деятельности, фиксацией на самоосмыслении. Этот феномен становится аксиологически ценным. Так, например, немецкий философ Арнольд Гелен (Arnold Gehlen) в 1960-е пишет: «Нынешнее искусство живёт только за счёт того, что хроническую склонность к рефлексии, которая сделалась обычным состоянием каждого человека, оно переводит в оптическую плоскость... Любые состояния и ситуации нашего столетия обыкновенно носят двусмысленный характер. Сталкиваясь с ними, человек впадает в осциллирующее состояние рефлексии – и должен бы радоваться, если ещё не утратил способность контролировать суждения. У него вырабатывается позиция, при которой он живёт как бы на ощупь, готовый в любой момент отказаться от принятого решения, и искусство представляется ему способом, позволяющим на короткое время оптически зафиксировать поток собственной рефлексии, избыточный и своевольный»

[4]. Именно опыт и возможность саморефлексии человека культуры противопоставляется уверенности и целеустремленности механизма цивилизационного прогресса. Эта ставка на саморефлексию делается при всей её хрупкости перед лицом политических реалий и эксплуатации культуры авторитарными режимами, как напишет об этом в 2000 году британский теоретик и критик Т. Иглтон (Terry Eagleton): «Культура как знак, образ, смысл, ценность, идентичность, солидарность и самовыражение – это разменная монета в политической схватке, а не её величественная альтернатива» [5].

Возникает ясный оппозиционный бинер: с одной стороны, деполитизированный культурный субъект постмодерна, склонный к самосомнению и саморефлексии, с другой стороны, модернистский самоуверенный, политизированный, техноцентричный субъект модерна. Как говорил в 1960-е годы советский теоретик М.А. Лифшиц: «Итак, почему я не модернист, почему всякий оттенок подобных идей в искусстве и философии вызывает у меня внутренний протест? Потому что, в моих глазах, модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относится – культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения» [6].

Итак, экзистенция послевоенной культуры характеризуется ощущением неустойчивости политической и экономической ситуации, нестабильности мира. Будущее воспринимается как не имеющее ясных черт и способное непредсказуемо меняться в любую минуту. Художественная рефлексия, отражающая подобное состояние априори, не могла порождать устойчивых, ясных, простых архитектурных форм и композиций, основанных на порядке. Хаос мировых процессов напрямую выражался в хаосе творческом. Это состояние также моделировалось фактом активных межкультурных коммуникаций. Наложения множественных культур – восточных и западных, тоталитарных и демократических, авангардных и консервативных, историзирующих



Рис. 3. Военно-исторический музей Бундесвера в Дрездене (Германия). Архитектор Д. Либескинд. 2001 год



Рис. 4. Психо-педагогический институт. Васмес, Бельгия. Архитектор М.Н. Яновски. 1979–1982 годы

и футуристических – формировало сложную картину с большим количеством взаимоналожений и пересечений. Немецкий философ Э. Фромм (Erich Seligmann Fromm), описывая современного человека, формулировал его состояние так: «Индивидуум напоминает теперь ребёнка, размышляющего над неразберихой мозаичных кубиков; но с той разницей, что ребёнок может определить, какая часть дома, изображённая на стороне кубика, находится у него в руках, а взрослый человек не всегда в состоянии разобраться, какая же часть целого находится у него в данный момент. Он испуганно и ошарашено разглядывает эти кусочки, не имея ни малейшего представления, что с ними делать» [7, с. 309]. Постструктурализм в теории посвятил большую часть своей деятельности утверждению факта невозможности нахождения общего знаменателя и невозможности выстраивания системы, которая бы рационально синтезировала всё множество философских и культурных конструктов, одновременно сосуществующих в «Вавилоне». Выявление одного доминирующего языка запретно, приветствуется лишь полилог. Формирование нового мироописания, создание модели мира не просто невозможно ввиду сложности и противоречивости всей суммы факторов, но и опасно с точки зрения созданий новой авторитарности, которой объявляются войны – «война с иллюзией, о том, что концепция всеобъемлющей, целостной реальности возможна» [8]. Приветствуемые хаотичность, бесструктурность ложатся и в основу новой эстетики, нового мировоззрения, чьим ядром становится недетерминированность.

В архитектуре постмодернизма это выражается в форме метафор неопределённости, незавершённости, размытости, открытости. Сооружения становятся посланиями, «текстом», говорящем о нестабильности, текучести, неопределённости мира конца XX века и утверждающим постоянное присутствие «Другого», с которым ведётся диалог. С обратной стороны на позицию «Другого» часто встает пустота или отсутствие. Эффект пустоты, возникающий в архитектуре, выражается в

том, что формы, контуры, структуры не создают ясной организации пространства для человека (например, мемориал Б. Франклина в Филадельфии) (рис. 5). Нерегулярность, нескоординированность формируют ощущение свободы, неограниченности возможностей и траекторий движения. Одновременно субъект архитектуры попадает в ничем не ограниченную неопределённость, в позицию заброшенности. Объекты, формирующие пространство, всё чаще находят своё расположение исходя из принципа «свободного броска», случайной локализации. «Зеркальные» архитектурные объекты повышают уровень сюрреалистичности окружения, демонстрирующего пространства (например, зеркальная башня «Сира-центр» в Филадельфии) (рис. 6). Всё это умножается многократно из-за растущих скоростей восприятия, частой смены визуальных картин в бесконечном бриколаже. Является ли это негативной дезориентацией, психически подавляющей или разрушающей? Возможно, да, но лишь для человека премодерна. Ощущение калейдоскопичности постмодернистской архитектуры не несёт в себе чувства безвыходности и давления, это не лабиринт из тупиков и ловушек, скорее это развлекательный «диснейленд» (например, здания гостиниц «Дельфин» и «Лебедь» во Флориде) (рис. 7), создающий последовательность приятных неожиданностей, игры случая, путешествий сквозь музей времени. В этом они напоминают исторические города Европы, о которых американский эстетик Р. Арнхейм (Rudolf Arnheim) говорил, что «потеряться в них – всегда удовольствие» [9].

Архитектура премодерна, создававшая метафоры неизменности, устойчивости, неподвластности времени, сопротивления внешним переменам, укоренённости в почве, не соответствует растущей роли мобильности и скорости изменений мира. Архитектура модерна, создававшая метафоры принудительной зарегулированности, упорядочивания, не соответствует растущей роли свободы творчества и жизни. Визуальный язык постмодернистской архитектуры делает акценты на индивидуальности и самобытности каждого «слова» – отдельного



Рис. 5. Мемориал Б. Франклина в Филадельфии. Архитектор Р. Вентури. 1976 год

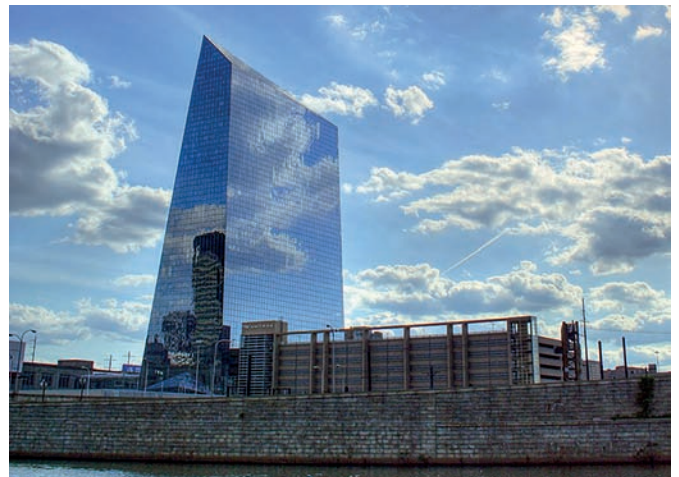


Рис. 6. Зеркальная башня «Сира-центр» в Филадельфии. Архитектор С. Пелли. 2005 год



Рис. 7. Гостиницы: а) отель «Дельфин» и б) отель «Лебедь». Флорида, США. Архитектор М. Грейвз. 1988 год



Рис. 8. Министерство здравоохранения и спорта в Голландии. Архитектор М. Грейвз. 1993 год

здания, хорошо различного в череде прочих, окружающих. Но, в отличие от модернистского подхода, в большинстве случаев это происходит без нанесения ущерба контексту. Часто этот фактор зависит от условий коммерческой, либо художественной конкуренции, которые не утратили своего значения, и стимулирующего воздействия на творческий процесс.

Парадокс постмодернизма заключается в том, что ощущение кризиса сопровождает его на протяжении всего времени существования, и он признаётся неразрешимым, а с другой стороны, это не останавливает движения времени, как не остановила его в своё время точка нуля, достигнутая в модерне. Состояние разочарования, при котором возникло сбрасывание шелухи ценностей с архитектуры модерна и премодерна, было повсеместным, но не приводило к апатичному бездействию, а побуждало к поиску таких форм проявления, при которых творчество опиралось на постоянную критичность и иронию в адрес исчерпавших себя форм. Мы видим здесь и некоторую нерешительность, неуверенность в себе, осторожность в выводах и определениях и сохранение творческой активности. Попытки отчуждения, дистанцированное отношение ко всему, подозрение в отношении любой идеологической обусловленности, скепсис в адрес рации – всё это не стало концом культуры, как предполагалось многими теоретиками, но сформировало традицию сатиры, полемики и критики. В некотором смысле, постмодернизм можно интерпретировать как тотальную критику или гиперкритику, но без центра или позиции, которая отстаивается. Так, ни одна из архитектурных стратегий, выработанных в конце XX века в рамках постмодернизма, не была позиционирована как универсальная, единственно верная, решающая проблемы общества. Более того, значительная часть архитекторов постмодерна, от Р. Вентури до Ф. Гери, последовательно отказывались даже от постмодернистской аутоидентификации, это напоминает позицию французского философа М. Фуко (Michel Foucault), который говорил, что никогда не только не встречал постмодерниста, но и не читал книгу, таковым написанную. Несмотря на все это, мы не видим никакой бездеятельности или капитуляции перед реальностью. Напротив, постмодернистская архитектура более чем плодотворна, многолика и активна в своём распространении. Отсюда возникает вопрос, так ли много потеряла или приобрела архитектура XX века, отказавшись от ценности универсальных истин прошлого? Стала ли архитектура в меньшей степени архитектурой, чем она была в прошлые эпохи? Напротив, мы видим её обогащение за счёт обращения к инаковости, региональности (например, здание министерства здравоохранения и спорта в Голландии) (рис. 8), экзотике, многообразию, создание нового витка романтизма: «Истоки идеи культуры как особого образа жизни, таким образом, тесно связаны с романтической антиколониальной слабостью к угнетённым «экзотическим» обществам. В XX столетии экзотизм снова напомнит о себе в примитивистских чертах модернизма, в примитивизме, идущем рука об руку с развитием современной культурной антропологии. Вернётся

он и позднее, на этот раз в виде постмодернистской романтизации популярной культуры, играющей теперь экспрессивную, спонтанную, квазиутопическую роль, которую ранее играли «первобытные» культуры... постмодернизм, который *inter alia* (в частности) и сам является ответвлением мысли позднего романтизма...» [5]. Повышенная саморефлексия, бесспорно, ослабляла творческую активность, лишая её единого вектора и решимости, но одновременно, позволяла глубокое погружение к корням множества важнейших проблематик за счёт сохранения тенденции к сопереживанию и включённости в мировой общекультурный процесс. Срывание покровов симулякров, как означающих, вело к поиску аутентичности, глубинного «Я», подлинному означаемому, скрытому за метафизическими вуалями прошлого. Дезавуалирование процесса означения можно считать одним из основных методов творчества этой эпохи. Во многом этот метод может быть признан сутью деконструкции как критики концепций культурных бинеров высокого и низкого, идеи и формы, речи и письма, факта и фикции и т.п. В процессе этой критики и множественных полемик формируется творческий субъект скорее не циничный, а романтический; не вовлечённый, а критичный; не апатичный, но деятельностный; не ангажированный, а созерцательный; не сатиричный, а ироничный. И безусловным достижением в развитии культуры конца XX века становится примат либерализма. Смена оценочного подхода на дискриптивный, при котором подход к делению культур на высокие и низкие, передовые и отсталые табуируется, и постановка одного культурного феномена выше другого становится недопустимой, постмодернизм тяготеет к клеймлению культуры большинства и перевозносит культуру меньшинств, угнетённых, аутсайдеров и поддерживает умножение дифференцированных идентичностей. Такой акцент и центрирование на автономном субъекте может быть сформулирован словами Терри Иглтона: «Движения большинства, или консенсус, неизменно охвачены тьмой» [7].

Таким образом, в данной статье предпринята попытка определения основ кризисного мышления теории архитектуры 1960–1990-х, что позволяет яснее увидеть и понять специфику идеологии, формировавшей стиль постмодернизма в зарубежной архитектуре.

**Худин Алексей Александрович**, 1984 г.р. (Нижний Новгород). Кандидат архитектуры, доцент. Доцент кафедры архитектурного проектирования ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65, ННГАСУ). Сфера научных интересов: история и теория современной зарубежной, российской и региональной (нижегородской) архитектуры XX–XXI вв. Автор более 40 научных публикаций, в т.ч. 1 книга-монография. Тел. 8 (831) 430-17-83. E-mail: hoodin-alex@yandex.ru.

**Khudin Alexey Alexandrovich**, born in 1984 (Nizhny Novgorod). Candidate of architecture, associate professor. Associate Professor of the Department of Architectural Design of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering" (603950, Nizhny Novgorod, Ilyinskaya st., 65. NNGASU). Sphere of scientific interests: history and theory of modern foreign, russian and regional (Nizhny Novgorod) architecture of the XX–XXI centuries. The author of more than 40 scientific publications, among them 1 book-monograph. Tel. 8 (831) 430-17-83. E-mail: hoodin-alex@yandex.ru.

*Литература*

1. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Политиздат, 1991.
2. Ницше, Ф. Воля к власти / Ф. Ницше. Соч. в 3 томах. Т. 1. – М.: Мысль, 1990.
3. Adorno, T. Aesthetische Theorie / Theodor Adorno. – Fr.a.M.: Suhrkamp 1970. – 546 p.
4. Gehlen, A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Asthetik der modernen Malerei // A. Gehlen. – Fr.a.M., Bonn: Athenaum, 1960. – 201–225 pp.
5. Иглтон, Т. Идея культуры / Т.Иглтон; пер.с англ. И.Кушнарёвой. – М.: Изд. Дом ВШЭ, 2012. – 192 с.
6. Лифшиц, М.А. «Почему я не модернист?» [Электронный ресурс] // Estetika / Institute of Art Theory and Art History, Czechoslovakia. – 1964. – № 4. – Режим доступа: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krizis/krizis-5.htm> (дата обращения 17.05.2018)
7. Фромм, Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Э. Фромм. – Минск: Поппури, 1998. – С. 309.
8. Lyotard, J.-F. The Postmodern Explained: Correspondence / J.-F Lyotard, Ed. J. Pefanis, T. Morgan. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. – 160 p.
9. Arnheim, R. The Dynamics of Architectural Form / R. Arnheim. – California: University of California press, 1975. – 289 p.

*Literatura*

1. Yaspers K. Smysl i naznachenie istorii / K. Yaspers. – М.: Politizdat, 1991.
2. Nitsche F. Volya k vlasti / F. Nitsshe. Soch. V 3 tomah. T. 1. – М.: Mysl', 1990.
5. Iglton T. Ideya kul'tury / T. Igolton; per.s angl. I.Kushanrevoj. – М.: Izd. Dom VShE, 2012. – 192 s.
6. Lifshits M.A. «Pochemu ya ne modernist?» [Elektronnyj resurs] // Estetika / Institute of Art Theory and Art History, Czechoslovakia. – 1964. – № 4. – Rezhim dostupa: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krizis/krizis-5.htm> (data obrashheniya 17.05.2018)
7. Fromm E. Begstvo ot svobody. Chelovek dlya sebya / E. Fromm. – Minsk: Poppuri, 1998. – S. 309.