

Исследование в истории архитектуры последовательно опирается на три модели архитектурного объекта – классическую, моноструктурную и полиструктурную. С целью понимания методов и принципов моделирования архитектурного объекта рассматриваются этапы методического осмысления модели художественного объекта выдающимися философами и искусствоведами, обращавшимися к проблемам эстетического миропонимания. Отмечается, что новейшую современную архитектуру, тяготеющую к художественной открытости, смысловой отбитаемости, многозначности и расплывчатости, можно представить также как единство естественного, искусственного и условного.

Ключевые слова: архитектурный объект; теоретическая модель; классическая модель; моноструктурная модель; полиструктурная модель; модель художественного произведения. /

Research in architectural history is consistently based on three models of the architectural object: classical, monostructural and polystructural. In order to understand the methods and principles of modeling the architectural object, the authors consider the stages of methodological understanding of the model of the artistic object by outstanding philosophers and art historians, who addressed the problems of aesthetic worldview. It is noted that the contemporary architecture, gravitating toward artistic openness, semantic streamlining, polysemy and vagueness, can also be presented as the unity of the natural, artificial and conditional.

Keywords: architectural object; theoretical model; classical model; monostructural model; polystructural model; model of artistic work

## Теоретическая модель художественного и архитектурного объекта / A theoretical model of the artistic and architectural object

текст

**Ольга Воличенко**

Юго-Западный государственный университет

**Джумамедель Иманкулов**

Киргизский государственный технический университет им. И. Раззакова

**Анастасия Марченко**

Юго-Западный государственный университет /

text

**Olga Volichenko**

Southwest State University

**Jumamedel Imankulov**

Kyrgyz State Technical University named after I. Razzakov

**Anastasia Marchenko**

Southwest State University

Понятие «**теоретическая модель архитектурного объекта**» возникло в 1960–1970-е годы вследствие быстрого распространения научно-методологических идей и методов теории естествознания и философии в архитектурной науке. Использование понятия или термина «теоретическая модель объекта» («идеализированная теоретическая модель объекта») в современной науке является относительно новым явлением. Эвристическая сила данного понятия полностью доказана развитием современной физики, математики и техники. В понятии «теоретическая модель» отражаются, прежде всего, фундаментальные отношения и свойства материальных объектов, существующих в реальности. Хотя понятие «теоретическая модель», ставшее обязательным элементом современного теоретического мышления, сформировалось относительно недавно, его идеи в науке использовались задолго до возникновения этого термина. В какой-то мере содержание понятия «теоретическая модель объекта» в методологическом отношении близко к содержанию понятия «метод идеализации», т. е. в неявном виде теоретическая модель используется в любых дискурсивных рассуждениях и представлениях. Категоризация данного понятия обусловила возможность широкого применения его в теории архитектуры так же, как и в других, более развитых в теоретическом отношении научных дисциплинах – философии, физике, экономике и т. д.

Неявные теоретические представления о природе архитектурного объекта зафиксированы в различных историко-архитектурных источниках. Их трудно назвать теоретическими моделями в современном понимании, однако в них нашли отражение наиболее характерные классические свойства и качества архитектурного объекта, универсальная структура которых продолжает оставаться актуальной. Развитие архитектуры можно представить в виде следующих теоретических моделей архитектурного объекта:

а) **витрувианская (классическая) модель**, выраженная в аксиоматической формуле: «польза – прочность – красота». Прекрасное априори рассматривалось как условие утилитарности и добротности. Данная формула воплотилась в архитектурном ордере – универсальной

композиционной системе, обладающей четкими правилами и канонами, представляющими собой соотношение несущих и несомых элементов;

б) **моноструктурная модель** сложилась в начале XX века как драматическое противостояние «функционально-пространственной» школы (**архитектурный объект равен пространству**: выявлялись как геометрические закономерности членения пространства, так и схемы их пространственной организации) и «формальной» (**архитектурный объект равен форме**: определялись рациональные основы восприятия и художественно-композиционные закономерности построения архитектурных форм). В архитектурной науке преобладают в основном два подхода к трактовке архитектурного объекта – пространственный и телесный. «Приверженцы первого подхода утверждали, что именно эмоциональное переживание пространства составляет сущность эстетического восприятия архитектурного объекта. Вторые возражали, что пространство есть только пассивная среда, замкнутая телесными кубическими массами, и, следовательно, именно оформление этих масс, характер их тектоники является сутью архитектурного объекта» [1, с. 204].

Впрочем, и для той, и для другой концепции был характерен подчеркнуто конструктивный, технологичный подход (**архитектурный объект равен машине**). Впитывая новаторские идеи и приемы художественных течений изобразительного искусства (футуризма, кубизма, супрематизма), а также вдохновляясь достижениями науки и технического прогресса (разработками в области строительных материалов, конструкций и технологий), подчиняясь принципам рационализма и функционализма, совершенствовалась организация внутреннего пространства; в проектирование и строительное производство широко внедрялись стандартные и унифицированные элементы, на основе которых создавались типовые, быстро возводимые проекты.

в) **полиструктурная модель**, (архитектурный объект – это своеобразный конгломерат, объединяющий множество разнородных свойств и качеств объекта – функция, конструкции, материалы, композиция и т. п.). Структурную сущность архитектурного объекта, независимо от места его расположения, времени создания



^ Рис. 2. Куэнка (Испания). Стеклопавильон. Архитектор М. Ринальди (<https://www.freepng.es/png-c5qsh3/>)

и типологической принадлежности можно представить в виде иерархической пирамиды, состоящий из пространственно-геометрических, телесно-знаковых, функционально-процессуальных, темпорально-временных и ценностно-образных аспектов. «Истинное понимание архитектурного объекта достигается не точной классификацией и описанием отдельных форм и типов» [1, с. 205], а рассмотрением и анализом всех составляющих его противоположных парных понятий и их отношений в совокупности.

Основу построения таких моделей обуславливает наличие определенного количества простейших структур и элементов, входящих в качестве неизменных атрибутов во все типы архитектуры. Стоит отметить, что данные элементы вводятся в те или иные модели интуитивно, без предварительного объяснения – как самоочевидная истина профессионального сознания. В этом проявляется их произвольность и конкретно – историческая обусловленность теми или иными обстоятельствами появления.

Естественно, все без исключения теоретические модели претендуют на целостный охват сущности архитектурного объекта. Для того, чтобы разобраться в этом сложном вопросе, предварительно остановимся на общих методах построения теоретической модели художественного произведения и лишь затем перейдем к изложению предлагаемой концепции архитектурного объекта. Для этого имеются достаточно веские основания: теоретическое осмысление художественных произведений в рамках эстетической науки насчитывает более чем двухтысячелетнюю историю. В течение этого промежутка времени было создано множество концепции, моделей, конструктивных систем и структур, определяющих сущность и содержание произведений искусства. Несмотря на их явные различия, во всех теоретических представлениях однозначно подчеркивался **примат идеального над материальным в художественном произведении**. А некоторые субъективные идеалисты откровенно настаивают на моноценности идеального компонента в искусстве.

Философские размышления о природе красоты, особенностях, смысле, цели, а также о методах и формах художественного творчества встречаются у Платона,

Аристотеля, Плотина, Марка Аврелия Августина, Николая Кузанского, Джовани Пико делла Мирандола и многих других. Начиная с конца XVIII столетия немецкие философы обращаются к эстетической проблематике, акцентируя внимание на выявлении сущностного бытия художественного произведения. Представитель немецкого идеализма и романтизма Фридрих Вильгельм Шеллинг трактовал модель художественного произведения как «единство субъективного и объективного, идеального и реального, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного» [2, с. 115–116].

Поэт и мыслитель Фридрих Шиллер различал две стороны произведения искусства – материальную (формальное сходство с изображением; при этом материал растворяется в форме воспроизводимого) и идеальную (идеализированный объект, превратившийся в чистую форму в воображении поэта), раскрывая диалектику объективного и субъективного в художественном изображении [3, с. 221]. Иммануил Кант художественное

v Рис. 1. Храм Ники Аптерос. Архитектор Калликрат ([https://tonkosti.ru/Храм\\_Ники\\_Аптерос](https://tonkosti.ru/Храм_Ники_Аптерос))



> Рис. 3. Дрезден. Цвингер. Архитекторы М. Д. Пёппельманн, Г. Земпер (<https://tonkosti.ru/Цвингер>)



произведение рассматривал как единство трех элементов – неразрывного целого, сверхприродного и природного. Георг Вильгельм Гегель полагал, что художественное произведение существует как реальное, но внешне проявляется в форме вещи. Создание и бытие произведения искусства, по Гегелю, представляло собой «инобытие духа» иначе говоря, шествие духа от божественного или индивидуального сознания (художника) к реальности. Это момент, или остановка-мгновения духа в форме вещи и затем дальнейшее движение духа в сознании реципиента и в ментальности общества, что объясняет динамичную диалектическую суть художественного произведения [4, т. 1, с. 45].

Еще один представитель немецкого романтизма, философ Николай Гартман предложил структурно-слоистую конструкцию художественного произведения в виде четырех качественно различных пластов: неорганического и органического (материя), душевного и духовного (идея), представляющего подвижное (иерархическое) единство художественной формы и содержания. Концепция польского философа Романа Ингардена родственна идеям Н. Гартмана. Модели художественного произведения, разработанной Р. Ингарденом, присущее единство реального и идеального, эстетические и метафизические свойства, наличие главенствующей идеи, структурная многослойность и многофазовость.

В современной философии и эстетике поиски теоретической модели художественного произведения продолжались в разработках М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, М. Дюффрена, Б. С. Мейлаха, М. М. Бахтина, Р. Редекера, В. Татаркевича и др. Оригинальную идею теоретической модели художественного произведения предложил немецкий философ Мартин Хайдеггер. Он считал, что для «выявления внутреннего строя художественного произведения необходимо проникнуться пониманием того, что художественное произведение является порождением борьбы (спора) между двумя стихиями – «землей» и «миром» (небом) [5, с. 102]. При этом земля проявляется в нескольких ипостасях: во-первых, «земля» как энергия (первоначальная спонтанная сила – энергия), во-вторых, «земля» как вздымание (самозатворение земли под тяжестью сил мира), в-третьих,

«земля» устремляется вверх и к себе по линиям невидимой кривизны сил мира [5, с. 103]. Возврат земли к себе через вздымание и рождает произведение; именно оно (вздымание) всякий раз снимает напряжение сил, и они успокаиваются. Другими словами, земля и мир отвечают друг другу вздыманием вещи. Противопоставленные силы открываются, обрисовываясь на поверхности, например, храмового строения (минимальное выражение – тектоника архитектурной формы) (рис. 1). Это обрисовывание М. Хайдеггер называет «разрывом» (излом, сгиб двух сил). «Земля» (не только природа, первоматерия), основание-почва (фундамент), на котором держится все, не только «затворенность и тайна», но и особая поверхность произведения [5, с. 107].

Эту идею, опираясь на открытия современной физики, развил в своей концепции динамической складчатости мира французский философ Жиль Делёз. Идея «складки» Ж. Делёза развивает постулаты теории самоорганизующейся динамической материи. Момент самоорганизации возникает при переходе потенциальной энергии становления (события) в материю (складку) (рис. 2).

«Складка» – это поэтика разрыва. Разрывы возникают в игре мировых энергий, а «складка» застывает как след разрыва, прорыва энергий, возникающих при столкновении различных космических сил» [6, с. 180–181]. Существуют самые разнообразные складки: они застывают в виде произведений различных архитектурных стилей – древнегреческих, римских, романских, готических, классических и т. д.; барокко непрерывно производит складки... Основная черта барокко – это направленная к бесконечности складка, потому что барокко – это «борьба различных мироощущений и мировоззрений, методов познания и способов художественного творчества, фанатического мистицизма и полного религиозного индифферентизма» [6] (рис. 3).

Краткий экскурс в философско-эстетические исследования позволяет сделать вывод, что, несмотря на различную трактовку внутренней теоретической сути художественного произведения, оно на протяжении веков всегда трактовалось как двойственное (бинарное). И этим оно отличается от вещей реальности, которые всегда одномерны. Традиционной эстетике присущ



< Рис. 4.  
Цинциннати (Огайо).  
Аронофф центр дизайна  
и искусств. Архитектор  
П. Эйзенман ([https://  
eisenmanarchitects.com/  
Aronoff-Center-for-Design-  
and-Art-1996](https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996))

бинаризм: достаточно вспомнить пары эстетических категорий (прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, поэтическое – прозаическое и др.) или пары понятий, определяющие средства гармонизации (ритм – метр, динамика – статика, симметрия – асимметрия и др.).

Всякое художественное произведение можно рассматривать «как поле столкновения трех противоборствующих сил: авторского намерения, понимания реципиента и семантических структур текста» [7, с. 176]. Неабсолютность и неоднозначность понимания сути вещей, процессов и явлений, выявляющая внутренние противоречия языка художественного произведения, демонстрирует метод деконструкции, теоретически обоснованный французским философом Жаком Деррида. Ключевая идея Ж. Деррида «о принципиальной неопределенности любого смысла» [6, с. 139] воспроизводит общую **направленность современного искусства на смысловую обтекаемость, запутанность, расплывчатость и недоговоренность**, ставшую лейтмотивом новой художественности. Обнаружение ускользающих как от автора, так и от воспринимающего реципиента «остаточных смыслов» становится главной целью метода Деррида. Деконструкция направлена прежде всего на разбор и разложение структуры аналога; именно поэтому она всегда опиралась и отталкивалась от непрекаемого авторитета прототипа и в силу этих причин, как говорит американский филолог Р. Сальдивар, проведенный демонтаж можно вновь переосмыслить и пересмотреть (рис. 4).

Фундаментальный принцип бинарных оппозиций в рамках деконструктивистской критики был разрушен Ж. Делёзом, доказывающим «присутствие в любой оппозиции многочисленных различий, которые по отношению друг к другу ведут себя настолько хаотично, что исключают возможность оппозиционной четкости» [8, с. 356]. Жиль Делёз развивает концепцию бесформенного хаоса, постулируя неупорядоченность и хаотичность, а также отсутствие критериев, способных определить величину различий между тем или иным явлением.

Деконструкция разрушила классическую дихотомию бинарных оппозиций. «Цель – отказ от свойственной тра-

диционной архитектуре и модернизму четкости правил образных построений, от власти установленных законов работы с формой» [6, с. 132]. Сложившийся деконструктивист, по мнению американского теоретика архитектуры Марка Уигли, обладает даром открывать необычное в обыденном, общеизвестном контексте. «Понятие внутреннего и наружного коренным образом нарушается <...>. Геометрия оказывается гораздо более сложной. Ощущение замкнутости, защищенности пропадает. Состояния стабильности и покоя больше не существует <...>. Тревога, рожденная деконструктивистской архитектурой, не является результатом индивидуальной реакции на нее. Здесь нарушается ряд глубоко укоренившихся в культуре представлений, лежащих в основе восприятия архитектуры, – гармонии, устойчивости, цельности» [9, с. 11].

Какова же особенность архитектурного объекта в этом отношении?

Во-первых, архитектурный объект в теоретическом отношении существует как бы между реальной вещью и художественным произведением; он и то и другое, и в то же время архитектура существует сама по себе. Выдвинутые ранее три теоретические модели архитектуры (витрувианская, моноструктурная и полиструктурная) устраивали, каждая в свое время, и практиков, и теоретиков. Сегодня они потеряли свою эвристическую силу, т. е. они уже не помогают открывать новое. Современная архитектурная наука стремится переосмыслить теоретическую модель архитектурного объекта. Теоретик архитектуры А. Г. Раппапорт, размышляя о сущности архитектурного объекта, представил его в виде «тройственной модели, включающей: морфологию (способ построения и представления здания), символику (значение, смысл и ценность, приписываемые морфологической форме) и феноменологию (личностные смыслы, возникающие в индивидуальном сознании)» [10, с. 26].

Еще в конце XX в. американский архитектор Питер Эйзенман задавался вопросом, «что сегодня может стать моделью архитектуры, когда сама сущность архитектуры и все, что было эффективным в ее классической модели – представление о рациональной ценности упорядоченной структуры, наличие образцов для подражания,

> Рис. 5. Париж. Арт-музей Louis Vuitton Foundation. Архитектор Ф. Гери, 2014 (<https://www.elledecoration.ru/heroes/architects/frenk-geri-otkryvayadekonstrukciyu-id6858198/>)



методологические принципы начала (Божественного порядка) и конца (цели), – все подвергнуто сомнению?» Альтернативная модель архитектуры не может отвечать прежним требованиям классической модели. Он предлагает модель реализации архитектуры в виде свободного дискурса, что означает – свободу значений, свободный игровой выбор и существование вне времени. Порывая связи с классическим, Эйзенман объявляет отказ от представления начала (любого центрирующего истока) и конца (всякой целенаправленности творческого акта) [6, с. 138] (рис. 6).

По нашему мнению, модель **архитектурного объекта** можно представить в виде **трехчастной структуры** как совокупности **естественного, искусственного и условного**, каждое из которых требует специального исследования с учетом философских, эстетических и собственно архитектурных гипотез. В первую очередь актуально осмысление категории искусственности. Искусственно создаваемое пространство архитектуры, являясь творением человека, «ничего не изображает, оно просто есть, оно просто мир. Этот мир транслирует идеи и идеологии, о чем-то повествует, является картиной чего-то. Отсюда можно сделать вывод о том, что архитектура становится картиной мира человека» [11]. Искусственное пространство архитектуры, являясь в то же время культурным пространством, сочетает в себе предметное городское пространство, окружающее пространство и общественное пространство. «Главным в этом процессе сложения новой разновидности искусственного пространства городского интерьера является формирование новых пространственно-планировочных концепций» [12, с. 157]. Как отмечал еще в XV веке Л. Б. Альберти «архитектура – это искусство, без которого никак нельзя обойтись, оно приносит пользу, соединенную с наслаждением и достоинством» [13, с. 5–6].

Кардинальной переоценки требует также категория «естественности» в архитектуре. Образ Природы, тотально проникающий в современную архитектуру, по сути, используется пока только в качестве прототипа внешнего облика архитектурного объекта. Как отмечал профессор архитектуры П. Капустин, «идея Природы позволила избавиться от типовых образцов проектирования». Однако

хотя творчество обречено на бесконечный дискурс с природным, в постижении естественного как составляющего архитектурного объекта все еще используются интуитивные методы, а не рациональные знания. По словам П. Капустина, «мы до сих пор толчемся около Природы, не смея порвать пуповину, без чего не представляется возможным осуществить рывок к творчеству нового» [14].

В настоящее время более проблематичным стало значение «условности» в архитектуре. Новое качество архитектурной условности выражает художественную волю мастера в творческом преобразовании картины мира, дискутирующей с эстетикой реализма. Условный язык, создаваемый архитектором на базе трансформации традиций, инноваций, метафор и эзотерических символов, мыслится как один из способов раскрытия проблематики архитектуры. Как отмечает М. П. Назарова, «архитектурный объект, постигаемый как художественный образ, дает возможность по-новому выразить настоящее» [15, с. 112]. Архитектура, добавляет Э. Бэллентайн, «одновременно выражает определенный исторический этап мысли, жест автора и личностный смысл ее жильцов» [16]. Мысль и форма – поясняет С. И. Фрейлих – «не просто соединяются, они преодолевают друг друга. Мысль становится формой, форма – мыслью. Это равновесие, это единство всегда условно потому, что реальность произведения искусства перестает быть реальностью исторической и бытовой. Придавая ей форму, художник меняет ее, чтобы осмыслить. Условность освобождает художника от необходимости копировать предмет, делает способным обнажить суть, скрытую за оболочкой предмета. Условность необходима, чтобы выразить безусловную объективность содержания или, по крайней мере, безусловное ее чувство» [17].

**Заключение.** Архитектура является «самым трудным, самым недоступным искусством, язык которой понятен и привлекателен только для очень немногих. Эта трудность архитектуры проистекает из присущего ей своеобразного противоречия. Дело в том, что архитектура есть, с одной стороны, самое материальное, а с другой – самое абстрактное искусство. Будучи вполне конкретной частью природы, служа самым реальным и утилитарным



< Рис. 6. Будапешт. Концептуальное предложение «Дом венгерской музыки» в парке Лигет. Архитектор П. Эйзенман (<https://pragmatika.media/ru/eisenman-architects/>)

целям, архитектура вместе с тем выражается знаками, числами и абстрактными отношениями. Именно способность изображения и отличает художественную архитектуру как искусство от простого строительства» [18, с. 198]. Как говорил древнеримский философ Плотин, «если бы дом не имел своим источником разум архитектора, он не приобрел бы свои прекрасные формы» [19, с. 303]. Произведение художественной архитектуры всегда изображает то, чем оно «должно быть», раскрывает свой смысл, свое практическое и идейное (образное) назначение. Таким образом, архитектурный объект превращается в своеобразный языковой знак, а эстетическое переживание восприятия данного объекта можно трактовать как акт его прочтения при помощи специфического языка архитектуры.

#### Литература

- Омуралиев, Д. Д., Воличенко, О. В. Структурная модель архитектурного объекта // Вестник КГУСТА. – 2009. – Вып. 1 (23). – Т. 3. – С. 204–209
- Омуралиев, Д. Д., Воличенко, О. В. Сопоставление теории понимания произведений искусства и архитектуры // Вестник КГУСТА. – 2009. – Вып. 1 (23). – Т. 2. – С. 114–120
- Басин, Е. Я. Искусство и коммуникация. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. – 270 с.
- Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Пер. Б. Г. Столпнер [и др.]. В 4-х т. – Москва : Искусство, 1968–1973. – Т. 1. – 330 с.
- Подорога, В. А. Выражение и смысл / Ландшафтные миры философии : Киркегор. Ницше. Хайдеггер. Пруст. Кафка. – Москва : Изд. фирма «Ad Marginem», 1995. – 427 с. : ил.
- Добрицына, И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
- Цурганова, Е. А. Американский деконструктивизм: за и против // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – № 1. – С. 170–186
- Делёз, Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. – 384 с.
- Johnson, P., Wigley M. Deconstructivist Architecture. – N.Y.: Museum of Modern Art, 1988. – P. 11
- Раппапорт, А. Г. К пониманию архитектурной формы. – Москва : НИИТИАГ, 2002. – 60 с.
- Ревзин, Г. И. Очерки по философии архитектурной формы. – Москва : ОГИ, 2002. – 138 с.
- Файзыев, В. Р. Пространство архитектуры, пространство монументального искусства // Вестник Киргизско-Российского славянского университета. – 2018. – Т. 18. – № 8. – С. 156–159
- Альберти, Л. Б. Десять книг о зодчестве. – Москва : Всес. Акад. Архитектуры, 1935–1937. – 392 с.
- Капустин, П. Квазиестественное // Башня и лабиринт. – URL: [https://papardes.blogspot.com/2013/10/blog-post\\_17.html](https://papardes.blogspot.com/2013/10/blog-post_17.html) (дата обращения: 06.08.2022).
- Назарова, М. П. Социокультурные смыслы архитектурных объектов // Вести Волгоградского университета. – Сер. 7. – 2012. – № 1 (16). – С. 111–114
- Эллентайн, Э. Архитектура. Очень краткое введение. – Москва : Издательство «АСТ», 2009. – 192 с.
- Фрейлих, С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. – Москва, 2009. – 410 с.
- Омуралиев, Д. Д., Воличенко, О. В. Образ и формообразование в архитектуре // Вестник КГУСТА. – 2009. – Вып. 1 (23). – Т. 3. – С. 198–203
- Татаркевич, В. Античная эстетика / пер. с польск. А. П. Ермилова. – Москва : Искусство, 1977. – 328 с.

#### References

- Alberti, L. B. (1935-1937). Desyat knig o zodchestve [Ten books on architecture]. Moscow: Vses. Akad. Arhitektury.
- Ballantyne, E. (2009). Arhitektura. Ochen kratkoe vvedenie [Architecture. A very short introduction]. Moscow: AST.
- Basin, E. YA. (2015). Iskusstvo i kommunikaciya [Art and communication]. Saint Petersburg: Aletejya.
- Deleuze, G. (1998) Razlichie i povtorenie [Difference and repetition] (N. B. Mankovskaya, & E. P. Yurovskaya, Trans.). Saint Petersburg: Petropolis.
- Dobritsyna, I. A. (2004). Ot postmodernisma k nelinejnoj arhitekture: Arhitektura v kontekste sovremennoj filosofii i nauki [From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science]. Moscow: Progress-Tradiiciya.
- Fajzyev, V. R. (2018). Prostranstvo arhitektury, prostranstvo monumentalnogo iskusstva [The Space of Architecture, the Space of Monumental Art]. Vestnik Kirgizsko-Rossijskogo slavyanskogo universiteta, 18(8), 156-159.
- Freilikh, S. I. (2009). Teoriya kino. From Ejzenshtejna to Tarkovskogo [Film Theory. From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow.

Gegel, G. W. F. (1968-1973). Estetika [Aesthetics] (B. G. Stolpner et al., Trans.). In 4 vols (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo.

Johnson, P., & Wigley, M. (1988). Deconstructivist Architecture. N.Y.: Museum of Modern Art.

Kapustin, P. (2013, October 17). Kvaziestestvennoe [Quasi-natural]. Bashnya i labirint. Retrieved August 6, 2022, from [https://papardes.blogspot.com/2013/10/blog-post\\_17.html](https://papardes.blogspot.com/2013/10/blog-post_17.html)

Nazarova, M. P. (2012). Sociokul'turnye smysly arhitekturnykh ob'ektov [Sociocultural meanings of architectural objects]. Vesti Volgogradskogo universiteta. Ser. 7, 1(16), 111-114.

Omuraliev, D. D., & Volichenko, O. V. (2009a). Obraz i formoobrazovanie v arhitekture [Image and form making in architecture]. Vestnik KGUSTA, Issue 1(23), Vol. 3, 198-203.

Omuraliev, D. D., & Volichenko, O. V. (2009b). Sopostavlenie teorii ponimaniya proizvedenij iskusstva i arhitektury [The Comparison of the Theory of Understanding of Art and Architecture]. Vestnik KGUSTA, Issue 1(23), Vol. 2, 114-120.

Omuraliev, D. D., & Volichenko, O. V. (2009c). Strukturnaya model arhitekturnogo ob'ekta [Structural model of an architectural object]. Vestnik KGUSTA, Issue 1(23), Vol. 3, 204-209.

Podoroga, V. A. (1995). Vyrazhenie i smysl [Expression and Meaning]. In The Landscape Worlds of Philosophy: Kierkegaard. Nietzsche. Heidegger. Proust. Kafka. Moscow: Ad Marginem.

Rappaport, A. G. (2002). K ponimaniyu arhitekturnoj formy [To understanding of architectural form]. Moscow: NIITIAG.

Revzin, G. I. (2002). Ocherki po filosofii arhitekturnoj formy [Essays on Philosophy of Architectural Form]. Moscow: OGI.

Tatarkevich, V. (1977). Antichnaya estetika [Antique aesthetics] (A. P. Ermilov, Trans.). Moscow: Iskusstvo.

Tsurganova, E. A. (2006). Amerikanskij dekonstruktivizm: za i protiv [American deconstructivism: pros and cons]. Chelovek: obraz, sushchnost. Gumanitarnye aspekty, 1, 170-186.



^ Рис. 7. Сидней. Общественный центр The Exchange. Архитектор Кенго Кума (<https://www.interior.ru/architecture/8544-kengo-kuma-postroil-svoe-pervoe-zdanie-v-avstralii.html>)