

РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ВНЕСТИЛЕВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

УДК: 72.01
ББК: 85.110

Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Аннотация

В статье изложена концепция романтической константы в истории искусства в применении к постклассической архитектуре. Новое понимание содержания и исторического развития архитектуры модерна, модернизма и постмодернизма в русле внестилевых закономерностей формообразования приводит к осознанию особой эстетической ценности, а также специфики структуры и функций архитектурно-дизайнерского проектирования в наше время.

Ключевые слова

теория искусств, постклассическая архитектура, романтическая архитектура

В отечественной искусствоведческой литературе часто используют слово «романтизм», причем в несовместимых словосочетаниях, вроде: «романтизм хотел», «романтизм предполагает»... В этих случаях очевидна абберация смысла. Хотеть, намереваться, творить может только человек, отдельная творческая личность, художник. Отчасти подобные нелепости возникают из-за многозначности самого термина. Даже по контексту конкретной научной работы читателю не всегда ясно, идет ли речь о романтическом направлении, течении, стиле, художественной школе или творческом методе мастера. Как и все прочие основополагающие категории искусствоведения, понятие романтизма имеет сложную, многоуровневую внутреннюю структуру.

То, что термин «романтизм» не является наименованием отдельного художественного стиля, как минимум, допускается большинством исследователей. В разные годы романтизм, в основном в литературоведении, определяли в качестве культурологической категории: художественного мировоззрения, явления общественного сознания, психологического феномена, исторического типа культуры или творческого метода. И действительно, межвидовая категория романтизма является наименованием не стиля, а, наряду с классицизмом, названием одного из художественных направлений, т. е. понятием, относящимся к уровню идеологии, мировоззрения, мироощущения, но не практики художественного творчества. Совокупность романтических идей, тем, концепций, настроений оформляется теоретически, концептуально: в эстетических трактатах, художественных манифестах, выступлениях, диалогах и критических эссе. Практически романтические идеи могут облекаться в любую форму, причем не только в художественную. В различные эпохи, в разных видах и жанрах искусства романтическая идеология тем или иным способом воплощалась во многих стилях и стилевых течениях. Тогда мы и говорим о стилях (употребляя их конкретные названия), в основу которых положены романтическое мироощущение и мировоззрение, постоянно проявляющиеся в истории искусства. Признание этого факта послужило в свое время обоснованием концепции «романтической константы в истории художественной культуры» [1].

На рубеже XVIII–XIX веков немецкие романтики – поэты и философы – выдвинули идею субъективного переживания исторического времени и «множественности художественной памяти», откуда по собственному произволению можно черпать любые «исторические стили». Среди основных причин, формировавших новое историческое мышление человека XIX в., обычно называют ускорение интеллектуальных процессов, сопереживание разновременных событий прошлого в настоящем, признание равноценности этнических культур, усвоение нового и одновременное детальное изучение достижений прошлого. Согласно этой концепции идеология романтизма не создает, в частности в архитектуре, принципиально новых композиций, происходит лишь обогащение разнообразными мотивами, приемами и элементами внешнего декора. Принципы формообразования не меняются, так же как они не менялись при переходе от классицизма к барокко в XVII в. Подобную точку зрения разделяла, среди многих исследователей, к примеру, Е. И. Кириченко [2].

Со временем стала очевидной еще одна тенденция романтического мировоззрения: стремление соотнести нормы классицизма с актуальным состоянием общественных идей во всем их противоречивом многообразии, т. е. примирить классицизм и романтизм. Однако выяснилось, что подобные идеи существовали в искусстве и раньше, например, в архитектуре середины и второй половины XVIII в. Достаточно вспомнить неоготический замок Струберри Хилл в Англии (1749–1777) или «готическую» Чесменскую капеллу работы Ю. М. Фельтена на окраине Петербурга (1777–1780), многие другие необычные сооружения В. И. Баженова, М. Ф. Казакова. Более того, искусство архитектуры по определению романтично как воплощение «вечного в невечном», категорий величия духа и стремления к небу в утилитарных формах и суете материальной жизни среди меркантильных интересов общества. Здания классической архитектуры подобны величественным островам в потоках меняющейся действительности. Впрочем, то же можно сказать и о других видах художественного творчества, созданных в рамках классицистической эстетики. Во многих примерах очевидно тесное взаимодействие классицистической и романтической идеологий.

Однако эпоха рубежа XVIII–XIX веков действительно оказалась переломной. Объяснение кризиса архитектуры классицизма того времени несоответствием старых принципов ордерной композиции «функциональной стороне построек», а также прогрессу строительной техники, выдвинутое в 1980-х гг. А. Л. Пуниным [3], ныне представляется ошибочным. На фоне устаревших концепций отношений классицизма и романтизма в архитектуре выделяется, как было отмечено Г. И. Ревзиным [4], теория итальянского историка архитектуры Леонардо Беневоло. В книге «История современной архитектуры» (1978) Беневоло утверждал, что различия между архитектурой классицизма и эклектики XIX в. заключаются не в использовании строительных конструкций и материалов. Они играли незначительную роль. Дело в том, что архитектура классицизма также была эклектичной, поскольку включала многие темы и мотивы, а классицистические композиции на всем протяжении развития архитектуры вступали в конфликт с ее конструктивно-функциональной основой [5]. Именно так внутри классицистического направления в западноевропейской и русской архитектуре XVIII–XX веков сосуществовали и развивались неоготическое, неороманское, «помпеянское» течения. Иногда их именуют маргинальными либо проторомантическими, но и это не совсем справедливо, поскольку в отдельных случаях, например в течениях «Gothic Revival» или «Picturesque» в Англии, они доминировали, а палладианизм XVIII в. или французский ампи́р начала XIX в. были откровенно эклектичными.

Согласно концепции британского историка искусства, шотландца Кеннета Кларка (1903–1983), готическая архитектура в Англии не имеет «верхней границы», поскольку средневековая и ренессансная готика (Тюдор-Ренессанс XVI в.) плавно перерастали в неоготику XIX в. Следовательно, «Gothic Revival» является также «Gothic Survival» – «выживанием» готического стиля [6]. Однако и здесь речь шла не о конкретных формах или стилях, а об

идеологии и историко-культурных ценностях. Правильнее было бы считать, что неоготическое или помпейское течения сопровождают идеологию классицизма не в качестве маргинальных явлений, а в роли романтической константы, имеющей дополняющее, оттеняющее историко-культурное значение [7]. Именно поэтому З. Гидион для обозначения «стиля архитектуры около 1800 года» использовал понятие «романтический классицизм» [8].

Поиск новых источников творчества, главным образом в этнических традициях национальных культур, основывается на элективном методе (от лат. *electare* – отбирать, избирать). В результате применения метода «свободного выбора» тех или иных форм и стилей неизбежно, хотя и в различной степени качества и количества, возникает эклектика – произвольное смешение их элементов (греч. *eklektikos* – выбирающий). Весьма существенно, что во французском стиле ампир, с которого начинается история искусства XIX в., уже содержались качества эклектичности. Древнеримские мотивы смешивались с древнегреческими, этрусскими, «помпеянскими» и египетскими. Идеология историзма и эклектичность художественного мышления подготавливались и нарастали постепенно. Предшествовавший стилю ампир французский неоклассицизм второй половины XVIII в. был более эклектичным (включал многообразные источники), чем классицизм второй половины XVII в. или римский классицизм начала XVI в. Тенденция очевидна: круг источников и прототипов конкретных произведений постепенно расширялся, что и привело в XIX в. к провозглашению принципа «свободного выбора». Поэтому, несмотря на то, что периодом историзма принято считать 1830–1880-е гг., ампир 1800–1810-х гг. является не только последним классицистическим стилем, но и стилем, открывающим период историзма. В нем уже имелись все признаки нового этапа развития общеевропейского художественного мышления. Наиболее полно тенденции историзма, как и в иных случаях, проявились в архитектуре.

Обсуждение этой темы в российской историографии не обходится без цитирования знаменитой статьи Н. В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени». Статья написана в 1834 г. (датирована 1831-м). Гоголь вопрошал архитекторов: почему бы в Петербурге не строить помимо «греческих и римских храмов» готические башни, мавританские минареты и китайские пагоды? После несколько наивных призывов к расширению исторических прототипов писатель делает ряд весьма прозорливых замечаний: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте...» Из дальнейшего становится понятной концепция мнимости, миража «хорошей эклектической архитектуры», которая сродни мистификации гоголевского литературного творчества. В понимании автора поэмы «Мертвые души» архитектура «восточная... создана одним только воображением... вся Индия усеяна прекрасными зданиями», представляющими собой «прекрасный мираж» [9]. Писатель подчеркивает атектоничные качества «архитектуры умного выбора» (так он переводит греческое слово «эклектика»). В его фантазиях архитектура представляет собой некие висящие в воздухе ажурные арки, галереи, лоджии. Под влиянием Гоголя написана статья его друга, также литератора, Н. В. Кукольника в редактируемой им «Художественной газете»: «Наш век эклектический; во всем у него характеристическая черта – умный выбор». Архитекторы «со вкусом», – писал далее Кукольник, – стали преодолевать «столбовое однообразие» (имеются в виду ордерные колоннады классицизма)... «Роды архитектуры перемешиваются и производят новые...» [10].

Г. И. Ревзин, анализируя статью Гоголя, особо подчеркивает мнимость и эфемерность идеала эклектизма: легкость, воздушность, «развоплощение» несущих функций стен. Об этом же писала двадцатилетием ранее Е. А. Борисова: «Гоголь... впервые предложил положительную программу архитектуры... Принципиально новым было предвидение тех качественных изменений, которые должны будут произойти в области архитектурной формы и архитектурной тектоники... Если архитектура русского классицизма была основана на

примате стены, то архитектура второй половины XIX века стремилась к принципиально новым решениям, аналогичным византийским купольным системам или готическим арочным структурам, разгружающим стену. Именно эти тенденции были предвосхищены творческой фантазией Гоголя» [11]. Можно было бы согласиться с этими утверждениями, однако не вся эклектическая архитектура «воздушна и призрачна» и не все архитектурные композиции в неостилах XIX в. отличаются поверхностным декорированием стен вне связи с организацией внутреннего пространства и функционально-конструктивной основой здания.

На наш взгляд, для исчерпывающего объяснения воздействия романтической идеологии на искусство архитектуры следует применить понятия полистилизма и «внестилевой формы», разработанные еще в 1970-х гг. Е. И. Ротенбергом. На протяжении всей истории искусства мы наблюдаем не один художественный стиль, а множество развивающихся и взаимодействующих между собой (часто противоборствующих) стилей. Например, XVII век не является безусловной «эпохой барокко», как его часто называют. Именно в XVII в., одновременно с господством стиля барокко в архитектуре Италии, в этой же стране творят классицисты Н. Пуссен и К. Лоррен, а во Франции в ходе «Спора о древних и новых» складывается эстетическая теория классицизма. Между классицизмом и барокко мы видим мятущийся гений Рубенса, а собственно барочная архитектура, скульптура и живопись являются не чем иным, как историческими модификациями классицистического стиля. Но не все художники, даже выдающиеся, достигают целостности индивидуального стиля, именно в этих случаях мы используем определение «внестилевое развитие». Е. И. Ротенберг считал стиль «мировоззренческой категорией» и, одновременно, «всеобщей формой художественного творчества», противостоящей индивидуальному началу. Из понятия «стилевой формы» Ротенберг выводил другое – понятие «стиля эпохи», определяя его как «стилевую форму» особенно крупного масштаба, являющуюся достоянием многих национальных культур в пределах значительного исторического периода. По концепции Ротенберга, «всеобщая стилевая форма» господствует в определенную эпоху, но в XVII столетии, в связи с интенсивным развитием искусства станковой картины, возник кризис «всеобщей стилевой формы». Ранее, в период Ренессанса, художественная форма была ориентирована на «синтез искусств на основе архитектуры». Но уже в позднем творчестве Микеланджело утрачивается ренессансное единство и в классическом искусстве происходит разделение на две магистральные линии «стилевых форм» (ренессанс – маньеризм и барокко), а также возникает третья, «внестилевая линия», противостоящая крупным стилевым формам. К «внестилевой линии» Ротенберг относил творчество Пуссена, Рембрандта, Рубенса, Караваджо, Веласкеса [12].

«Внестилевая линия» обеспечивала в постренессансный период не только «самоопределение видов искусства», но также тематическую и жанровую дифференциацию внутри каждого из них. «Внестилевые» мастера создавали не общую картину, а «индивидуальные образно-тематические концепции». Слабость теории Ротенберга, во-первых, заключается в том, что она подтверждается материалом главным образом одного вида искусства – живописи. Во-вторых, к «внестилевой линии» оказались отнесены Пуссен и Рубенс, великие мастера, более других демонстрирующие своим творчеством эстетику в одном случае – классицизма, в другом – барокко. Но и в искусстве Пуссена (классицизм), и в живописи Рубенса (барокко) имеются различные влияния стилевые компоненты. Своеобразие индивидуального претворения «больших стилей» существовало всегда и связано с многими факторами. Очевидно, что отношения «общее – частное» в содержании и форме каждого стиля требует более сложной интерпретации. В свое время автор данной статьи предложил к рассмотрению модель внутренней иерархической структуры категории художественного стиля [13]. Стиль – редко достигаемая целостность содержательно-формальных качеств многих рядоположенных произведений; не случайно его именуют «неосуществленной идеальной тенденцией». В то же время отдельные качества стиля (стилистика) пронизывают

собой все уровни иерархической структуры каждого исторического типа искусства. В культурологии существует понятие «исторический тип культуры». Применительно к нашей теме логично использовать более узкое определение: исторический тип искусства, но его не следует отождествлять с понятиями направления, исторического стиля или художественной школы. В границах каждого исторического типа искусства (первобытного, античного, средневекового, ренессансного и постренессансного) существуют собственные «колебания» принципов формообразования, которые Г. Вёльфлин обозначил своими «парами понятий».

Романтическая архитектура XVIII–XIX веков относится к внестилевым явлениям, поскольку как целостность, так и, в иных случаях, дробность композиций неоготических, необарочных, неорокайльных и даже неоклассических построек определяется иными, нетрадиционными категориями. В этом смысле неостили (как мы их называем для простоты) не соотносятся с классическим понятием стилевой целостности. Поэтому и соединение элементов различных неостилей (эkleктика) не может дать стилевой целостности. Но это не означает меньшей ценности, органичности или востребованности романтической архитектуры. Просто критерии качества разные. Г. И. Ревзин в связи с этим использовал понятие «неоформа». Он писал: «Главное ее свойство заключалось в отсутствии пластического лица, она превращалась в “антиформу”. Как представляется, “стеклянная”, миражная, дематериализованная плоскость, к которой “подвешивается” декор, – это и есть вычлененная нами антиформа. Естественно, пластическое лицо у нее отсутствует, ибо она антипластична». Далее, правда, автор оговаривает, что ныне «стены эkleктических зданий отнюдь не производят впечатления бестелесных миражей», но относит это к «специфике современного зрения, привычного к реальной бестелесности стеклянных фасадов новой архитектуры XX века» [4, с. 103].

На наш взгляд «неоформа», или «антиформа», соответствуют понятию «антистиль» (или «внестилевая форма» по Е. И. Ротенбергу) именно потому, что тектоническое начало в таких случаях сводится к минимуму. Атектоничность в архитектуре означает прежде всего отсутствие ордерности (в широком значении этого понятия). Элементы классического ордера, даже если они имеются, свидетельствуют не о всепроникающей архитектурной логике, а превращаются, наряду с прочими, в цитирование исторического декора. Классическое понимание ордера как всеобъемлющей метафоры стоечно-балочной конструкции (по В. Ф. Маркузону) заменяется частным приемом цитации по схеме «стилизованное – стилизующее». Эта метаморфоза соотносится с художественными тропами, но более сложного вида [14]. Помимо атектоничности в романтической архитектуре очевидны качества живописности и пластичности. Образно говоря, такая архитектура действительно похожа на стеклянную плоскость, экран или даже зеркало, на которое проецируется «историческое изображение». Не случайно именно в романтические периоды истории искусства наблюдается возрастание интереса художников к зеркалам, «обманкам», витражам. Следовательно, историческое движение от классичности к романтичности архитектурной формы, по следам Вёльфлина и с некоторой долей условности, можно представить посредством следующих антиномий:

- метафора – цитация;
- цельность – дробность;
- концепция – экспликация;
- композиция – экспозиция;
- тектоничность – пластичность;
- скульптурность – живописность.

Можно заключить, что на рубеже XVIII–XIX веков был запущен механизм преобразования наших представлений о прекрасной архитектурной форме. Но при этом происходила не смена одной стилевой формы другой, а более глубокая идеологическая метаморфоза композиционного мышления, изменение идеалов. Постепенное вытеснение традиционного

архитектурного эскизирования и проектирования, ориентированного на метафизические и поэтому вечные ценности, новыми методами дизайнерского конструирования приводило к тому, что в продукте творческого процесса были заложены предпосылки скорых изменений, перестроек, модификаций. Идеальность заменялась прагматичностью. Вместо стремления к вечности – скоротечная темпоральность. Взамен ощущения устойчивости, незыблемости – подвижность (зрительная и действительная, механическая, например в проектах группы «Аркигрэм»). Стиль вытеснялся модой. Место категорий целостности и красоты формы (идеального пропорционирования) занимают идеи рационального освоения жизненной среды. Сама по себе форма уже не так важна, она может быть какой угодно. Эстетические предпочтения нивелируются. Актуальным становится стирание границ конструкции и формы и их оптимальное взаимодействие с внехудожественными прагматическими факторами. Такова, к примеру, дизайн-органическая архитектура стиля «био-тек» С. Калатравы. Изменения среды, обусловленные практическими потребностями, оказывают принципиальное воздействие на понимание цели, содержания и методики проектирования.

Уточняя и развивая положения, выдвинутые ранее в одной из статей журнала «Архитектон» [15], автор формулирует следующие причины принципиальных отличий новейшей дизайн-архитектуры от традиционного художественно-образного мышления:

1. Вытеснение абсолютной ценности творчества и вневременных идеалов красоты стремлением к скоротечной темпоральности и актуальности прагматических задач.

2. Относительность и спекулятивное, постоянно меняющееся содержание понятий: целостность, ясность, красота.

3. Вытеснение художественного стиля модой и коммерческой выгодой.

4. Замена витрувианской триады («прочность – польза – красота») новой: «функция – качество – прибыль».

5. Подмена композиции (художественно-образной целостности) конструктивной целесообразностью форм.

6. Интерпретация понятия целесообразности посредством утилитарных критериев.

7. Утверждение минимализма как вневременного принципа экономии затрат.

8. «Смерть автора»: замена персонального творчества имперсональным (коллективным) проектированием и фирменной специализацией строительных работ.

9. Ассимиляция (уподобление и взаимопроникновение) внутреннего и внешнего пространств.

10. Парадоксальность сочетания новаторского конструктивного мышления, оригинальных инженерных решений и использования стандартных строительных элементов.

11. Нивелирование историко-культурных, экологических, социальных и этнических традиций разных культур.

12. Неопределенность концепции профессиональной подготовки архитекторов, строительных инженеров и дизайнеров, разграничения предмета и способов взаимодействия их будущей профессиональной деятельности.

13. Подмена научной реставрации, реновации зданий и восстановления исторической застройки старинных городов созданием игровых дизайн-площадок или рекламных фасадов, стилизованных под оригиналы.

14. Отсутствие ясной художественной идеологии и государственной политики в области современной архитектуры, которые замещаются хаосом недалеких интересов частных и корпоративных заказчиков.

Библиография

1. Шеметова, М. Н. Романтическая константа в истории художественной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. Н. Шеметова. – СПб., 2000.
2. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – С. 13–14.
3. Пунин, А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 14–15, 101.
4. Ревзин, Г. И. Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – М.: ОГИ, 2002. – С. 87.
5. Benevolo, L. Histoire de l'architecture moderne. Vol. 1 : La revolution industrielle / L. Benevolo. – Paris: Dunod, 1978. – P. 71.
6. Clark, K. The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste / K. Clark. – Harmondsworth, 1962.
7. Хачатуров, С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века / С. В. Хачатуров. – М.: ПРОГРЕСС-Традиция, 1999.
8. Giedion, S. Spätbaroker und romanischer Klassizismus / S. Giedion. – München, 1922.
9. Гоголь, Н. В. Собр. соч. в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Гослитиздат, 1952–1953. – Т. 6. – С. 47.
10. Кукольник, Н. В. Новые постройки в Петергофе / Н. В. Кукольник // Художественная газета. – 1837. – № 11–12. – С. 175–177.
11. Борисова, Е. А. Архитектура и город / Е. А. Борисова // Русская художественная культура второй половины XIX в. – М.: Наука, 1988. – С. 287.
12. Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1971. – С. 41.
13. Власов, В. Г. Искусство России в пространстве Евразии. В 3 т. Т.3: Классическое искусствознание и «русский мир» / В. Г. Власов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – С. 231–232.
14. Vlasov, V. Italianisms as Artistic Tropes in Architecture of Saint Petersburg / V. Vlasov // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. – Bruxelles, 2014. – № 1. – P. 67–78.
15. Власов, В. Г. Историзм архитектуры и триада Витрувия как метафора дизайн-проектирования [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2014. – №2. (46). URL: http://archvuz.ru/2014_2/1

Произведение «Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая архитектура», созданное автором по имени Власов Виктор Георгиевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution-NoDerivatives» («Атрибуция — Без производных произведений») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице natlukina@list.ru.



Власов Виктор Георгиевич
доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 13.09.2014
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_4/1
© В.Г. Власов 2014
© УралГАХА 2014

THE ROMANTIC CONSTANT IN THE HISTORY OF CULTURE AND STYLE-LESS ROMANTIC ARCHITECTURE

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of Russian Art,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The article outlines the concept of romantic constant in the history of art with reference to post-classical architecture. A new understanding of the contents and historical development of Art Nouveau, Modernist and Post-Modernist architecture within the 'style-less' form generation framework helps appreciate the special aesthetic value and specific structure and functions of architecture and design at the present time.

Key words

theory of art, post-classical architecture, romantic architecture

References

1. Shemetova, M.N. (2000) The Romantic Constant in the History of Art Culture. Summary of PhD dissertation. Saint-Petersburg (in Russian).
2. Kirichenko, E.I. (1982) Russian Architecture of 1830-1910. Moscow: Iskusstvo (in Russian)
3. Punin, A.L. (1990) Mid-19th Century Architecture of Petersburg. Leningrad: Lenizdat (in Russian).
4. Revzin, G.I. (2002) Essays on Philosophy of Architectural Form. Moscow: OGI (in Russian).
5. Benevolo, L. (1978) Histoire de l'architecture moderne. Vol. 1 : La revolution industrielle. Paris: Dunod.
6. Clark, K. (1962) The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. Harmondsworth.
7. Khachaturov, S.V. (1999) «Gothic Taste» in Russian Art Culture of the 18th Century. Moscow: PROGRESS-Traditsiya (in Russian).
8. Giedion, S. (1922) Spätbaroker und romanischer Klassizismus. München.
9. Gogol, N. V. (1952–1953) Collected Works in 6 Vol. Vol. 6. Moscow: Goslitizdat (in Russian).
10. Kukolnik, N.V. (1837) New Buildings in Peterhof. Khudozhesvennaya Gazeta. No. 11–12 (in Russian).
11. Borisova, E.A. (1988) Architecture and the City. Russian Art Culture in the Second Half of the 19th Century. Moscow: Nauka (in Russian).
12. Rotenberg, E.I. (1971) Western European Art of the 17th Century. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
13. Vlasov, V.G. (2012) The Art of Russia in the Eurasia Space. In 3 vol. Vol.3: Classical Art Studies and the «Russian World». Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin (in Russian).
14. Vlasov, V. (2014) Italianisms as Artistic Tropes in Architecture of Saint Petersburg. Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. Bruxelles. No. 1 (in Russian).
15. Vlasov, V.G. (2014) The Historicism of Architecture and the Vitruvian Triad as a Design Metaphor [Online]. Architecton: Higher Education Proceedings. No.2. (46). Available from: http://archvuz.ru/2014_2/1 (in Russian)

Article submitted 13.09.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_4/1

© V.G. Vlasov 2014

© USAAA 2014