

Е.А. РЕПИНА
Д.Н. РОМАНОВА

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА К ФЕНОМЕНУ АНОНИМНОГО ЯЗЫКА В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

EVOLUTION OF PROFESSIONAL INTEREST FOR ANONYMOUS LANGUAGE PHENOMENON

Исследуется актуальность современной российской анонимной архитектуры. Прослеживается эволюция понятия анонимного, многообразие его коннотаций в разных контекстах. Представлен краткий обзор ключевых работ, повлиявших на формирование новых ценностей. Анализируются философские и общекультурные предпосылки включения анонимного языка в профессиональное поле, а также взаимное влияние художественных и архитектурных практик. Ставится вопрос о типологических границах исследования. Рассматриваются примеры легитимации анонимного языка в зарубежной и российской профессиональной архитектурной практике. На основе изучения мирового опыта выявляются и классифицируются потенциальные ценности российской самодельной архитектуры для профессиональной практики. Объекты, построенные обычными людьми, непрофессионалами, демонстрируют уважение к месту, культурную преемственность бережное отношение к вещи, ручному труду, любовь к народной материальной культуре.

Ключевые слова: анонимная архитектура, архитектура без архитектора, вернакулярная архитектура, коммерческий вернакуляр, маргинальная архитектура, спонтанная архитектура

Если рассматривать семантику термина «анонимное», то на первый план выходит авторская принадлежность произведения, однако в контексте данного исследования важно не только авторство, но ценности и эстетические принципы, которые авторы включают в идею анонимного. Применительно к архитектуре этот термин впервые прозвучал в книге Сибил Мохой-Надь «Местный гений в анонимной архитектуре» (1957) [1]. В дальнейшем концепция «анонимного» претерпела много изменений, в профессиональной литературе появилось много новых понятий-синонимов, описывающих, по сути, давно известные явления, такие как «архитектура без архитектора», «неопознанное», «вернакулярное», «народное», «местное», «маргинальное», «пограничное», «непрофессиональное», «самодельное», «неформальное», «странное», «бедное», «скромное», «наивное», «грубое», «спонтанное», «случайное», «стихийное», «рукотворное», «низовое», «вынужденное», «повседневное», «руинированное» и даже

The relevance of modern Russian anonymous architecture is studied. The evolution of the concept «anonymous» and the variety of its connotations in different contexts are viewed. A brief overview of researches influenced on new values formation is presented. Philosophical and cultural background of inclusion of anonymous language in professional field are analyzed as well as mutual influence of artistic and architectural practices. The question of research typological boundaries is raised. The examples of anonymous language legitimation in Russian and world professional architectural practice are presented. Potential values of Russian vernacular architecture are revealed and classified for professional practice. Objects created by non-professionals demonstrate respect for the place, cultural continuity, careful attitude to things, to manual labor and love of folk material culture.

Keywords: anonymous architecture, architecture without architect, vernacular architecture, commercial vernacular, marginal architecture, spontaneous architecture

«типичное» и «унифицированное». Например, в Луизианском манифесте Жана Нувеля об последнем понятии говорится именно в таком контексте: «Поразительно, что это галопирующее безумие даже не является предметом дискуссии: архитектурная критика, замыкаясь в границах дисциплины, удовлетворяется эстетической и стилистической рефлексией, лишенной связи с реальностью, и игнорирует важнейшее историческое противостояние, в ходе которого – с каждым днем все настойчивее – глобальная архитектура сталкивается с ситуативной «анархитектурой», универсально-анонимная архитектура – с архитектурой особенностей» [2].

Таким образом, понятие «анонимное» обрело новые коннотации, иногда совершенно противоречивыми. Этот термин оказался на пересечении нескольких оппозиций, таких как: «профессиональное» – «непрофессиональное», «авторское» – «анонимное», «уникальное» – «типичное», «традиционное» – «новаторское» [3].

Возникает ряд вопросов: можно ли считать анонимной архитектуру, прошедшую через «профессиональный фильтр»? Или типологическая рамка исследования ограничивается непрофессиональной архитектурой, являясь лишь источником вдохновения для мастеров? Вопрос авторства в анонимном также представляет собой интересный парадокс: в вещи, сделанной неизвестным автором, иногда бывает больше уникальности, чем в профессиональном продукте, так как профессиональные языки и приемы сами нередко превращаются в клише и теряют узнаваемость.

Долгое время в европейской культуре анонимная архитектура находилась за границами профессионального понимания. Этот архитектурный пласт рассматривался как низкокачественное, временное, непрофессиональное, нелепое, профанное, архаичное, устаревшее явление в противовес высококачественному, современному, профессиональному, инновационному. Однако в процессе развития истории анонимная архитектура постепенно стала входить в художественную, профессиональную и теоретическую практику [4].

Анонимные языки и романтизм

В западном искусстве в эпоху романтизма впервые были актуализированы такие явления, как иррациональное, тайное, мистическое, потустороннее, стихийное, несовершенное. А. Раппапорт отмечает «Романтизм начал своего рода контркультурную борьбу с нормативностью...» [5]. Это направление стало реакцией на мировоззрение классицизма с его системностью, рациональностью, иерархичностью, статичностью времени. В противовес этим настроениям, романтизм провозглашает культ естественного движения жизни, бесконечного времени как разрушающей силы. Акценты смещаются в сторону личности и внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. В архитектуре этот протест отразился в поисках новой эстетики. В этот период возрождается интерес к готике, художественный язык которой совпадал с романтическим мировоззрением. Именно в готике художники видели «глубокое соотношение правды и красоты» [6]. Средневековый собор олицетворял живой, изменяющийся во времени организм. В архитектурном языке это отражалось в несовершенстве линий, рукотворности, асимметрии, спонтанности, нарочитой незавершенности и возможности мысленного достраивания формы, в противовес унифицированному языку классицизма с его четкими, правильными линиями. Новое воплощение готического собора нашло свое отражение в работах таких архитекторов, как П. Нерви (Дворец выставки в Турине, стадион Фламинио, Большой дворец спорта

в Риме, Дворец труда в Турине), Дж.Г. Скотта (Церковь святого Николая), Л. Кискальта [7]. Творческий метод заключался в подробном изучении и воспроизведении конструктивных особенностей готического собора и применении современных строительных материалов, интуитивном поиске формы.

Идея о времени как разрушающей силе отразилась в тенденции к эстетизации руины и стала метафорой бренности жизни. В творчестве живописцев руина предстает уже не в качестве фона, а оказывается в фокусе внимания художника. В работах живописцев руина отражает настроение персонажа (К. Фридрих «Странник над морем тумана», К.Д. Фридрих «Руины монастыря Ойбин (Мечтатель)») или сама становится центром картины (У. Тернер «Тинтернское аббатство», Т. Гертин «Интерьер Линдисфарнского монастыря»). Г. Зиммель в своем эссе «Руина» писал: «силы природы начинают господствовать над созданием рук человеческих: равенство между природой и духом, которое воплотилось в строении, сдвигается в пользу природы. Этот сдвиг переходит в космическую трагедию, которая вызывает печаль в нашем восприятии каждой руины: разрушение предстает перед нами как месть природы за насилие, которое дух совершил над ней, формируя ее по своему образу» [8]. Своеобразное воплощение руина нашла в садово-парковом искусстве в XVIII-XIX вв., когда в моду вошло искусственное доподлинное воссоздание разрушенных фрагментов.

В дальнейшем концепция времени как «соавтора» проекта нашла свое отражение в работах таких архитекторов, как Питер Салтер, Питер Смитсон, Герцог и де Мирун, которые изначально закладывали в проект фактор изменения объекта во времени, учитывая особенности климатических условий и старения материалов [9].

Анонимные языки и авангард

Следующим за романтизмом альтернативным движением, перевернувшим устоявшуюся систему ценностей, стало искусство авангарда. Несмотря на разнообразие авангардных направлений, возможно выделить общие ценностные установки, характерные для этого периода. Авангард отрицал традиции академического искусства, главным принципом которого было копирование реальности. Новое поколение художников экспериментировало с чистыми формами и языками, свободными от культурных штампов. Одной из главных идей художественного мышления авангарда является непредвзятый взгляд на мир и отказ от ценностных ярлыков. Это качество безоценочного взгляда легло в основу многих художественных направлений. В своей практике авангард обращается к нетрадиционным, маргинальным,

наивным формам искусства от народного лубка до искусства душевнобольных. Происходит переоценка взглядов на статус произведения искусства. Одной из популярных практик авангарда является работа с найденными объектами. Первой ключевой работой в таком жанре можно считать картину Пабло Пикассо «Натюрморт с плетеным стулом» (1912), когда на саму картину автор поместил готовое напечатанное изображение плетеного стула. Генри Мур собирал кости и кремь, рассматривая их как готовые скульптуры, созданные природой, а также используя их в качестве материала для собственных работ. Идею превращения повседневного предмета в арт-объект развил Марсель Дюшан, и несколькими годами спустя появилась серия «реди-мейдов». Случайный, утилитарный предмет, вырванный из реального контекста, помещается в пространство музея. Новое, непривычное окружение становится «рамой», артикулирующей «обычную» вещь в пространстве. Представленный как произведение искусства, объект избавляется от своего клишированного значения и обретает новую реальность, незаметную в обыденном контексте. Этот жест стал также показательным с точки зрения роли автора в непосредственном создании произведения искусства. Творческий акт заключался в выборе объекта, лишении его привычной функции и наделения его новой легендой. Ключевая роль здесь отводится зрителю как главному интерпретатору. По словам Марселя Дюшана, «художественное произведение появляется благодаря взгляду зрителя» [10]. Сам художник стремится к полной беспристрастности и незаинтересованности, выбирая объект, не зависящий от хорошего или дурного вкуса, от жажды наслаждения, тем самым пытаясь преодолеть субъективизм прежнего искусства: «Моя ирония – это ирония безразличия. Это метаирония» [11]. Позже высказывания поддержат архитекторы Элисон и Питер Смитсоны, утверждая, что «искусство больше происходит из акта отбора, нежели из проектирования» [12]. Этот переход от художника-творца к художнику-собирателю часто рассматривается как шаг к зарождению концептуального искусства, когда статус художника и произведения ставится под сомнение [13].

Практика заимствования найденных вещей, материалов, звуков, текстов получила развитие в различных сферах искусства: **новый реализм** (художники рассматривали мир как сложную структуру, из которой они могли брать различные элементы и создавать с их помощью свое искусство, главный метод - присвоение реальности, как отметил Пьер Рестани - метод «поэтической переработки городской, промышленной и рекламной реальности» [14], **arte povera** (или «бедное искусство») стало реакцией на коммерциализм в искусстве, в его основе лежало соз-

дание инсталляций из промышленных и природных объектов, при этом предпочтение отдавалось наиболее простым, «бедным» материалам, таким как земля, песок, уголь, мусорные отбросы, элементарные предметы домашней утвари, старая поношенная одежда и обувь и т.п.) [15], **ситуационизм** (ситуационисты разработали серию концепций и практик, нацеленных на реализацию их видения общественных изменений, включая психогеографию, «дрейф» («derive») (перемещения или пешие прогулки по ландшафту (как правило, городскому) без заранее намеченного курса, и ситуации («революционные» моменты, предназначенные для побуждения людей пробовать и изменять их повседневную жизнь с помощью творческого экспериментирования. Согласно Саймону Садлеру, автору «Ситуационистского города», ситуационисты утверждали, что профессионализация архитектуры приводит к «стерилизации мира, которая грозит стереть любые признаки спонтанности или игры». Они верили, что у людей есть право говорить о том, каким образом проектируется и организуется их жизненное пространство [16], **арт брют**» (произведения, созданные маргиналами, душевнобольными, инвалидами, чудаками, одиночками, медиумами и т.д.), например, Идеальный Дворец Почтальона Фердинанда Шеваля или Вилла Пикасьетт Раймонда Исидоре [17].

Анонимные языки и постмодернизм

Постмодернистская картина мира провозгласила плюралистичность природы: множественность концепций, идей, течений сосуществовали в одном смысловом поле. «На смену идеологии «порядка вещей» приходит идеология «беспорядка и разлада» [18]. Облекая все в игровую форму, постмодернизм стирает границы между массовым и элитарным. Важнейшие качества постмодернистской работы с формой, такие как неопределенность, случайность, сложность, игра, интертекстуальность, подвижность, интерпретируемость, смешение всего, цитируемость, заимствование и игра смыслов, выражались в поиске новых художественных языков. Мир в новой парадигме воспринимается как текст. Возникают практики работы с реальностью как она есть [19].

Постмодернистское мировоззрение оказало влияние на мировую архитектурную практику. Тогда в творчестве многих архитекторов можно было обнаружить интерес к анонимному языку, возникший в связи с разочарованием в идеях модернизма, который в 60-е гг. прошлого века был подвергнут критике за невыразительность, неоправданный формализм, нарочитую геометричность и стерильность форм, бедность языка, игнорирование местного контекста при проектировании [20]. В поисках вдохно-

вения архитекторы обращались к вернакулярной архитектуре, обнаруживая в ней те качества и ценности, которые были утрачены в профессиональной практике. На рубеже 60-70-х гг. XX в. архитектурная теория пополнилась работами, повлиявшими на формирование новых ценностей. Одной из первых реакций стала культовая книга и одноименная выставка «Архитектура без архитектора» Бернарда Рудольфа, состоявшаяся в музее Метрополитен в Нью Йорке в 1967 г., в которой были собраны образцы строительного искусства, созданные без участия профессиональных архитекторов [21]. Объекты, построенные обычными людьми, демонстрировали уважение к месту, культурную преемственность бережное отношение к вещи, ручному труду, любовь к народной материальной культуре.

В своей работе Бернард Рудольф говорит о том, что архитектура того времени, когда она еще не была делом профессионалов, может стать поучительной для современных архитекторов. Автор восхищается умением анонимных творцов вписывать свои постройки в естественный ландшафт, не пытаясь «соревноваться» с природой, а напротив – принимая все капризы местного климата и сложности рельефа. Кроме того, «архитектура без архитекторов» обладает богатым эвристическим потенциалом. Многие «примитивные» решения стали прообразом современных изобретений, например: подогрев пола, кондиционирование воздуха, управление светом и даже лифт. Среди фотоматериала выставки можно обнаружить образцы монументальной анонимной архитектуры, например, амфитеатр в Перу в метеоритном кратере или подземные города в лессовых полях в Китае. Сама природа выступает в качестве архитектора. Первобытные строители устраивали свои дома в скалах, камнях и стволах деревьев. Таким образом, эта выставка затронула и попыталась обосновать вопрос легитимности анонимного творчества и открыла для профессионального сообщества огромный пласт народной архитектуры, который долгое время был игнорирован историками и теоретиками. «Впервые убежища, собственноручно построенные людьми, особенно в третьем мире, преподносятся как прекрасные и функциональные «архитектурные» работы».

Чарльз Дженкс в книге «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) рассуждает об информационно-коммуникативных возможностях архитектуры и предлагает аналогию с терминами лингвистики. По его мнению, в архитектурном языке присутствуют «слова», «фразы», «метафоры». Архитектуру, как и лингвистику, возможно рассматривать как знаковую систему, поэтому в исследованиях, посвященных анализу архитектурного языка, применяется научный инструментарий, заимствованный из семиотики [22].

На место «сухого» языка ортодоксального функционализма, не способного оперировать достаточно широкими категориями значений, Дженкс выдвигает программу «радикального эклектизма». Как метод достижения образно-символической выразительности, «радикальный эклектизм» использует максимально широкий спектр значений, включая знаки и образы массовой низовой культуры, элементы местных традиций (вернакуляр) и, в первую очередь, традиционные языки архитектурного проектирования.

Во второй половине XX в. возникло понятие вернакулярной архитектуры, которое является близким понятием к анонимному, однако описывает более широкое явление и включает в себя две категории: традиционную архитектуру, построенную по канонам, когда «роль архитектора выполняет традиция», и самодетельную, непрофессиональную архитектуру, пришедшую на смену традиционной [23]. Весомый вклад в изучение традиционного жилища внес Пол Оливер. В 1969 г. вышла его книга «Жилье и общество» (Shelter and society) [24], в которой делался акцент не на эстетических качествах вернакулярной архитектуры, а на средовом, технологическом и социальном аспектах. Возрастающий интерес к местной архитектуре достиг своего рубежа в связи с выходом книги, являвшейся важнейшим справочником по этой теме, под названием «Мировая Энциклопедия Вернакулярной Архитектуры» (The Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World) [25], в которой были собраны статьи более 750 экспертов из 80 стран. Эта работа легла в основу дальнейшего изучения вернакулярной архитектуры. Имея в распоряжении богатый документальный материал, представленный в виде энциклопедии, многие ученые в последнее время перешли от простого документирования и типологизации к анализу более широкого круга проблем, касающегося народной архитектуры. Некоторые из наиболее актуальных тем касаются изучения проблем идентичности, этнической принадлежности, наследия и туризма, переосмысления традиций, власти и устойчивого развития.

Фундаментальным вкладом в рассматриваемую тему является работа Роберта Вентури, который видит источник вдохновения в современной вернакулярной архитектуре или так называемом коммерческом вернакуляре. В книге «Уроки Лас Вегаса» (1972) [26] автор выдвигает тезис о том, что архитектор должен воспринимать современную культуру как она есть, интерпретировать ее в своем творчестве, а не отрицать как бессмысленную и вульгарную. На примере Лас Вегаса (в то время – образец вульгарности и плохого вкуса) автор исследует коммерческую архитектуру. В 1972 г. Вентури, Дениз Скотт Браун

и Стивен Айзенур в статье «Значение стоянок A&P, или уроки Лас-Вегаса» приводят аргументы в пользу «уродливой и обычной» («ugly and ordinary») китчевой архитектуры Лас-Вегаса. Простое восхищение найденными объектами превращается в философию «учиться у всего»: «В процессе обучения происходит перверсия: мы обращаемся к истории, чтобы двигаться вперед; мы также можем двигаться вниз, чтобы двигаться вверх. И отказ от своего суждения может использоваться как инструмент, позволяющий позже вынести более разумное суждение» [9]. Вентури видит выход в преодолении архитектором высокомерной позиции по отношению к обыденной архитектуре, призывает рассматривать естественно сложившуюся среду как полноценного участника проектирования и предлагает направить профессиональный потенциал на раскрытие возможностей народной архитектуры.

Традиционная архитектура постепенно начала входить в мировой профессиональный дискурс, и архитекторы все чаще стали интерпретировать в своем творчестве язык вернакуляра. В 2001 г. вышла книга Вики Ричардсон «Новый вернакуляр», в которой были исследованы объекты современной архитектуры, прототипом для которых послужили традиционные постройки: их форма, материал и технологии строительства. Возросший интерес к вернакулярным постройкам можно объяснить реакцией профессионального сообщества на глобализацию и всемирную тенденцию к гомогенизации и унификации архитектуры и дизайна [27].

Однако существует альтернативная точка зрения о том, что архитектура, созданная профессионалами, не может считаться вернакулярной. В самом деле, можно считать, что сам процесс сознательного проектирования нивелирует смысл понятия вернакуляра. Пол Оливер – исследователь народной архитектуры в книге *Dwellings* утверждает: «считается, что «популярная архитектура», созданная профессиональными архитекторами или коммерческими застройщиками для массового использования, не имеет ничего общего с вернакуляром. Оливер также предлагает простое определение вернакулярной архитектуры: «архитектура, произведенная людьми, но для людей» [28].

Однако со временем концепция вернакулярного эволюционировала и в современном контексте главным ее принципом теперь считается работа с местными материалами, экологичность. «В своем чистом виде вернакулярная архитектура, конечно, осталась в прошлом, однако найденные ею безошибочные в своей точности рецепты технологий и материалов сегодня вновь чрезвычайно актуальны — в контексте требований по устойчивому развитию. Приоритетное использование местных материалов

имеет и экономическое значение, а также выполняет важную культурно-образовательную миссию, не только пропагандируя наследие региона, но и делая новостройки интуитивно более понятными и близкими их будущим пользователям» [29].

О возрождении и «перезагрузке» вернакулярной архитектуры говорит Бьярке Ингельс, архитектор из Дании, основатель бюро BIG. Его концепция Vernacular 2.0 предлагает вместо возврата к прошлому и традициям взаимодействие с профессионалами, концентрацию на новых технологиях в строительстве, использование разных архитектурных стилей и моделей для создания новых зданий и районов для людей всего мира [30].

Российская среда богата феноменами анонимного творчества: пригородная самостоятельная архитектура, дачи, коттеджи, «странные объекты», частный сектор в городской черте, дореволюционная мещанская застройка, пригородное строительство, придорожные и прибрежные постройки, сельские дома, сезонные сооружения, коммунальный дизайн, маргинальная архитектура и т.д.

Эта тема приобрела актуальность в работах российских художников и архитекторов.

Знаковым событием стала выставка «Русское Бедное» в 2008 г., куда вошли работы таких художников, как Владимир Архипов, Александр Бродский, Ольга и Александр Флоренские, Дмитрий Гуттов, Анатолий Осмоловский, Ирина Корина, Витас Стасюнас, Андрей Басанец, Валерий Кошляков и т.д. Материал этой выставки демонстрирует богатый потенциал анонимного языка для творческого переосмысления и концептуальной переработки. «Основой выставки стали произведения художников, применяющих самые простые, «бедные» материалы. Такой подход обнаруживает и наглядно демонстрирует все качества современного русского искусства – искусства подлинного, глубинного, уводящего от наносной красоты к настоящему чуду. В этих поисках есть форма, диалог с историей искусства и социальная ответственность, а также стремление найти прекрасное в простейшем» [31].

Российская действительность становится источником вдохновения и для зарубежных авторов. Например, проект канадского фотографа Кристофера Хервига «Советские автобусные остановки» в 2015 г. Альбом содержит более сотни снимков остановок со всех бывших республик СССР. Особый художественный эффект достигается с помощью приема серии. Попадая под объектив, эти тривиальные и обыденные на первый взгляд объекты обретают новые поэтические качества. Остановки в виде зонтов, птиц, волн, шалашей, юрт и космических объектов, с колоннами, арками, башнями и мозаичными панно являются отражением местных культур

и демонстрируют безграничное разнообразие в рамках одной типологии [32].

Выводы. 1. В зависимости от контекста термин «анонимное» приобретает разные значения в диапазоне от позитивного до негативного.

2. В истории культуры периодически появлялся интерес к неклассическим формам художественных практик, включающих такие сценарии и жанры, как работа с руиной, «найденными вещами» или вернакулярном.

3. Ключевой ценностью в контексте исследования анонимности является не авторская принадлежность, а собственная специфика «анонимного» языка, обладающего большой естественностью и связью с традицией, бессознательным.

4. Важнейшими ценностями анонимного языка следует считать: *в романтической традиции*: внимание к иррациональному, тайному, мистическому, стихийному, спонтанному началам в архитектуре, поэтизацию природной естественности, изменения объекта во времени; *в искусстве авангарда*: безоценочный взгляд на мир, интерес к нетрадиционным, наивным, маргинальным формам искусства, новая роль автора, художественное присвоение реальности; *в культуре постмодернизма*: плюралистичность мира, диалог с контекстом / средой, эстетизация повседневности, работа с местными материалами, семантическое богатство, двойное кодирование, многозначность, метафоричность, сложность, уважение к контексту, неопределенность, случайность, интертекстуальность, подвижность, интерпретируемость, заимствование, цитирование, недосказанность, ирония.

5. Концепция анонимного языка эволюционировала в жанр вернакулярной архитектуры, главным принципом которой считается работа с местными материалами и экологическая целесообразность, таким образом проявляя уважение к контексту и истории места, сохраняя локальную идентичность.

6. Феномены российского анонимного являют собой широкую типологию объектов архитектуры и предметного мира. В них нашло свое отражение национальное чувство формы и пространства. Хаотичная российская среда, безграничные территории отразились в стремлении одомашнить, упорядочить пространство.

7. Рассматривая анонимную архитектуру с точки зрения ценностей, можно сделать вывод о том, что она является отражением национальных и культурных паттернов, исторической памяти. Язык самостоятельной архитектуры транслирует архетипы коллективного бессознательного и вытесненные культурные ценности. В отличие от «анонимной профессиональной» типовой и примитивной архитектуры, в анонимной непрофессиональной ар-

хитектуре присутствует дух свободы, игры, она семантически богата и тесно связана с человеком, его ментальностью и образом жизни.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Moholy Nagy S. Native genius in anonymous architecture. New York, 1957. 223 p.
2. Нувель Ж. Луизианский манифест // ПРОЕКТ International. № 15. С. 156-161.
3. Долгова Е.Д. Феномены анонимной архитектуры // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. архитектура и дизайн: сборник статей под ред. М.И. Бальзаникова, К.С. Галицкова, Е.А. Ахмедовой; СГАСУ. Самара, 2016. С. 209-2012.
4. Кияненко К.В. Общество, среда, архитектура. Вологда, 2015. 264 с.
5. Раппапорт А. Подлинность и скука // Башня и лабиринт [Электронный ресурс] <http://papardes.blogspot.ru> (дата обращения: 15.01.2017).
6. Гете И.В. О немецком зодчестве // Собр. соч., Т. 10. М., 1937. 393 с.
7. Отношение к готическому искусству в эпоху романтизма // [Электронный ресурс] <http://zen-designer.ru/arts-history/720-otnoshenie-k-goticheskomu-iskusstvu-v-epokhu-romantizma> (дата обращения: 15.12.2016).
8. Зиммель Г. Руина // Г. Зиммель. Избранное. Т. 2. М., 1996. 607 с.
9. Репина Е.А. Спонтанность в творческом методе современной архитектуры: дис. ... канд. арх. Нижний Новгород, 2009. 218 с.
10. Гройс Б. Скорость искусства // [Электронный ресурс] <http://anthropology.ru/text/groys-b/skorost-iskusstva> (дата обращения: 15.12.2016)
11. Cook A. «Meta-Irony» of Marcel Duchamp // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1986. № 3. P. 266.
12. Малахов С.А. Композиционный метод проектирования. Принципы интерпретации художественных образов традиционной культуры и авангарда на основе бинарной формулы метода и объекта // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15, № 2(2). С. 41-47.
13. Репина Е.А., Камышева Д.С. Провинциальная среда как пространство интеллектуальных экспериментов // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре: материалы 70-й Всероссийской научно-технической конференции по итогам НИР / СГАСУ. Самара, 2012. С. 430-431.
14. Французский поп-арт мартиала райса [Электронный ресурс] <https://estetico.me/posts/view/frantsuzskij-pop-art-martiala-rajsa> (дата обращения: 15.12.2016).
15. Репина Е. А., Камышева Д.С. «Включающее» видение как стратегия поиска новой эстетики // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре: материалы 70-й Всероссийской научно-технической конференции по итогам НИР / СГАСУ. Самара, 2012. С. 430-431.
16. Sadler S. *The Situationist City*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
17. Дрюбюффе Ж., Тевоз М. Ар-Брют. 1995. 230 с.
18. Smart, B. Postmodernity. Key Ideals / B. Smart. L. – N.Y., 1997. 169 p.

19. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
20. Рубцов А.В. Спонтанная архитектура до и после постмодерна // Отечественные записки. 2012. Вып. № 3. С. 277-287.
21. Rudofsky B. Architecture without architects. New York, 1964. 157 p.
22. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой; под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайга. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
23. Долгова Е.Д. Эстетика анонимной архитектуры // Градостроительство и архитектура. 2016. № 2 (23). С. 91-95.
24. Oliver P. Shelter and society // 1969.
25. Oliver P. The Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World / Cambridge University Press, 1997.
26. Вентури Р., Скотт Браун Д., Айзенур С. Уроки Лас Вегаса // Strelka Press. 2015. 212 с.
27. Richardson V. New Vernacular Architecture. N.Y.: Watson-Guption Publishers, 2001. 240 p.
28. Oliver P. Dwellings. New York, 2003. 288 p.
29. Speech: '16 [Электронный ресурс] (дата обращения: 15.12.2016).
30. Вернакулярный город: демократия в действии [Электронный ресурс] <http://estp-blog.ru/rubrics/rid-32253/> (дата обращения: 15.12.2016).
31. [bednoe ru] [Электронный ресурс] (дата обращения: 15.12.2016).
32. Herwig C. Soviet Bus Stops [Электронный ресурс] (дата обращения: 15.12.2016).

Об авторах:

РЕПИНА Евгения Александровна

кандидат архитектуры, доцент, профессор кафедры инновационного проектирования Самарский государственный технический университет Архитектурно-строительный институт 443001, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 194 E-mail: jeniarepina@mail.ru

РОМАНОВА Дарья Николаевна

аспирант кафедры инновационного проектирования Самарский государственный технический университет Архитектурно-строительный институт 443001, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 194 E-mail: romanovadasha1@gmail.com

REPINA Evgeniya A.

PhD in Architecture, Associate Professor, Professor of the Innovative Design Chair Samara State Technical University Institute of Architecture and Civil Engineering 443001, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 194 E-mail: jeniarepina@mail.ru

ROMANOVA Dariya N.

Postgraduate student of the Innovative Design Chair Samara State Technical University Institute of Architecture and Civil Engineering 443001, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 194 E-mail: romanovadasha1@gmail.com

Для цитирования: Репина Е.А., Романова Д.Н. Эволюция профессионального интереса к феномену анонимного языка в аксиологическом аспекте // Градостроительство и архитектура. 2017. № 1 (26). С. 87-93. DOI: 1017673/Vestnik.2017.01.15.
For citation: Repina E.A., Romanova D.N. Evolution of professional interest for anonymous language phenomenon // Urban Construction and Architecture. 2017. V. 7. № 1. Pp. 87-93. DOI: 1017673/Vestnik.2017.01.15.

**ПРИГЛАШАЕМ СТРОИТЕЛЬНЫЕ И ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЕ КОМПАНИИ!
(РЕКЛАМОДАТЕЛИ)**

Предлагаем разместить информационные и рекламные материалы на страницах нашего издания. Информация о Вашей компании обязательно найдет своих потребителей среди нашей целевой аудитории. По всем вопросам размещения рекламных материалов обращаться в издательский отдел, тел. (846) 242-36-98

**УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!
ПОДПИСАТЬСЯ НА НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА» МОЖНО ПО КАТАЛОГУ АГЕНТСТВА «РОСПЕЧАТЬ»
(ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70570)**

**С ПОЛНЫМИ ТЕКСТАМИ СТАТЕЙ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА»,
МОЖНО ОЗНАКОМИТЬСЯ НА ОФИЦИАЛЬНОМ САЙТЕ journal.samgasu.ru**