

МИРОЗДАНИЕ И ЖИЗНЕУСТОРОЙСТВО В КОНЦЕПЦИЯХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ К.С. МАЛЕВИЧА И В.Е. ТАТЛИНА

В статье сопоставляются духовные и профессиональные положения двух радикально противоположных концепций формообразования лидеров русского авангардного искусства В.Е. Татлина и К.С. Малевича, рассматриваемые с актуальных позиций современной проектной культуры. Анализируется социокультурный контекст появления и развития радикальных авангардных течений в искусстве революционной России. Показывается как идеи футуризма повлияли на развитие новых формообразующих идей во всей русской культуре и в пластических искусствах в частности. На примерах знаменитых произведений В.Е. Татлина раскрывается смысл творческих усилий художника, направленных на поиск универсального языка формы. Особое внимание уделяется художественному открытию важности осязательных ощущений при работе над формой. Говорится о том, что контакт визуальный и контакт осязательный – не что иное, как удвоение внимания к качеству поверхности предмета, что в свою очередь может помочь в формальных поисках в условиях минимизации современных изделий. Татлин считал, что соединение художественной интуиции с техникой, направленной к рациональному использованию свойств материала, позволит создавать совершенные по форме предметы. Сформулировав, таким образом, одно из направлений развития проектирования в дизайне. Внимательное «прочтение» работ Татлина подтверждает главенство человека в создаваемой им новой реальности. Сомасштабность формы человеку и среде, повышенное внимание к свойствам материалов, текстурам и фактурам поверхностей, выстраиваемый биоморфизм предметов в абсолютном созвучии биоморфизму человека – своеобразное руководство к действию дизайнерам. Уникальность этой «инструкции» заключается, прежде всего, в её универсальности.

Рассматривая искусство начала XX века в России с позиций формообразования в современном дизайне (проблем, правил, перспектив развития), смыслообразующим фактором, заявленным автором супрематизма К.С. Малевичем является феномен «ноль формы». Ценность супрематизма – в его пафосе освобождения творчества от изобразительности. Авторский замысел состоял не в проектировании конкретных объектов, а был направлен на «полное пересоздание земной поверхности по канонам нового стиля». Предугадывание формы без формы. Предсказание нуля точки как начала поиска новой формы, на новых принципах. По словам Малевича, плоскости супрематизма это «планы будущих объёмных тел». Антифункционалистская концепция супрематизма, выраженная через принцип трёхмерности, носит характер беспредельной всеобщности. Беспредельные объекты подчинены геометрии прямого угла. Через предельно жёсткий геометризм выражается предельный концептуализм проектного замысла. Обобщённым изображением крупномасштабных объектов, заявляется о неуместности детализировки. Масштаб в концепциях Малевича не имеет числового выражения, являясь универсальным шаблоном для будущих объектов любого размера. Оба мастера заложили основу новой проектной парадигмы XX века, имеющую интенцию для развития в новом столетии. Их находки в области формообразования явились основанием для развития многих направлений в дизайне и архитектуре и ждут применения будущими экспериментаторами в проектировании.

Ключевые слова: формообразование, футуризм, конструктивизм, супрематизм, осязаемый мир, художественная интуиция в технике, «ноль формы».

Процесс формообразования является одним из ключевых для практики и теории дизайна [1, с. 380], [3, с. 250], [12, с. 62, 78], [16, с. 17, 18]. Интерес к этой теме на разных этапах становления и развития профессии проявляется каждый раз по-своему и раскрывается с новой стороны. Социокультурный контекст, научные достижения, появление и развитие передовых производственных технологий, каждое новое «открытие» в дизайне обогащают теорию формы, не отменяя прежних позиций, лишь актуализируя их звучание [13, с. 142; 19, с. 105–129]. Творчество представителей русского авангарда начала XX века, по праву, считается одной из са-

мых ярких страниц в истории, связанной с выработкой единой универсальной концепции формообразования. Фоном для поиска и развития новых формотворческих идей, рождённых лидерами русского авангарда К.С. Малевичем и В.Е. Татлиным, стала сама жизнь, вернее, катастрофическое крушение её размеренного хода. Трагизм реальности, замешанный на утопии, позволил предположить возможность моделирования будущего мироустройства в соответствии с индивидуальным художественно-стилистическим видением. Творческая мысль получила полную свободу, пускай призрачную, утопическую, но свободу, в том числе и от дик-

тата «старых» форм искусства. Действия, направленные на выработку «праязыка пространственных видов искусств», приобретали черты проектности. По словам А.В.Иконникова «Формировалась новая реальность, в которой объективно существующее подчинялось умозрительно конструируемым целям» [5, с. 276]. «Произвольность целеполагания» [5, с. 277] позволила сформулировать и преступить к разработке новых идей формообразования, не связанных напрямую с предшествующими концепциями изобразительных и пространственных искусств. Творческая деятельность, направленная на создание новой реальности, развивающаяся по законам социальных утопий, потребовала предельной кристаллизации идеи формы. А также, в соответствии с жанром утопии, необходимым условием возникновения идей и разработки на их основе, проектных концепций было признание собственной теории единственно верной, с полным отрицанием всего «старого» и чужого нового. Совокупность факторов создала, по-своему «лабораторные» условия для стремительного развития через острую полемику и соперничество двух концепций формообразования – супрематизма и конструктивизма.

Как в окружающей реальности оказались стёртыми границы дозволенного, так и в искусстве исчезли барьеры межпрофессионального свойства. Ликвидация этих барьеров предопределила появление мастеров универсального склада. «Целью художника виделось уже не отражение мира, а его изменение, превращение мира в произведение искусства» [5, с. 286].

Пальма первенства в деле полного отрицания «старой» формы принадлежит футуристам. Они осмелились посягнуть не только на «язык, как существующую систему средств и приёмов, но и разрушили, казалось бы, незыблемые его основы – грамматический строй и даже само слово. Реформируя все художественные элементы поэтической формы, они считали необходимым изменить и сам язык как таковой, не рассматривая его более как нечто не подлежащее структурным трансформациям. Следовательно, футуристы не только вносили новое в сами поэтические формы, но и решились на эксперименты с языком» [17, с. 86]. Этим были сняты все запреты в области формообразования. Язык Пушкина стал лабораторным материалом футуристического эксперимента [2, с. 54–56]. В манифесте, опубликованном в одном из первых российских футуристических изданий, го-

ворилось: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике» [15]. Было публично декларировано, что слово имеет и смысл, и графически выраженную форму. Футуризм явил пример смелости и раскованности в экспериментальной работе со словом. А также, благодаря практическому, быстрому воплощению замысла, в книгах-макетах футуризм стал «первым течением мирового художественного авангарда XX в., которое начало использовать в творчестве проектные методы, конструируя новую абстрактно-геометрическую реальность» [8, с. 27]. По мнению Хан-Магомедова, усилия футуристов открыли путь к свободе формотворчества для всей русской культуры в целом и для пластических искусств в частности [17, с. 85–87]. Для выработки концепций общекультурного охвата необходим художник ренессансного масштаба. Таким творческим потенциалом, без сомнения, обладал В.В. Маяковский. Его рассуждения о форме в поэзии полностью соотносятся с проблемами формообразования в пространственных видах искусств: «Нельзя противопоставлять метод социологический формальному методу, потому что это не два метода, а один: формальный метод продолжает социологический. Там, где кончается вопрос «почему?» и возникает «как?», кончается дело социологического метода и на его место во всеоружии вступает формальный метод» [9, с. 599]. На вопрос «как?» футуристы ответили новым словообразованием [6]. Предельная смелость творчества футуристов открыла дорогу для поиска «новой» формы в пространственных искусствах.

Творчество двух лидеров художественного авангарда – Татлина и Малевича, развивалось в парадигме преобразования жизни художественными средствами и преследовало цель – «превращение мира в произведение искусства» [14, с. 18]. Н.Н. Пунин уподобляет данных мастеров авангарда «двум стихиям нового времени», которым было «дано поделить земной шар» [14, с. 18]. Кубизм и футуризм в начале творческого пути обоих авторов – точка бифуркации концепций формообразования, положивших «основу для воинственно полемизировавших между собой направлений – конструктивизма и супрематизма» [5, с. 286]. Представляется важным выявить объединяющие, пересекающиеся и противоположные смыслы этих двух мировоззренческих направлений русского авангарда в искусстве с позиций современной проект-

ной культуры. Общественно-политические вызовы современности, бурное развитие технологий, новая научная парадигма дают основание для сравнения формообразующих принципов вековой давности и нынешних актуальных направлений.

Острота полемики тех лет, разгоревшейся между представителями и лидерами двух течений, и сегодня не утратила своей актуальности. Процессы, протекающие в современном дизайн-проектировании, заставляют искать ответы на множество острых вопросов. Внимательное изучение в большинстве своём не реализованного наследия, даёт понимание скрытых смыслов, заключённых в текстах, в работах авторов, зачастую сохранившихся лишь в репликах или фотографиях, и вселяют уверенность в то, что «две концепции стилиобразования дополняли одна другую в общих стилиобразующих процессах» [17, с. 89]. Системное изучение творческих установок, воплощённых в работах мастеров, а также фигурирующих в их высказываниях, письмах и текстах различного характера, даёт основание для поиска путей «прорастания» их идей в современность. Наиболее характерные и предельно ясно сформулированные авторские установки концепций, спроецированные на сегодняшние проблемы формообразования в дизайне, должны помочь нам в определении вектора развития современной дизайн-практики и в корректировке теории.

В этой связи обращение к творческому наследию Татлина в целях сравнения с современными проблемами формообразования представляется вполне закономерным. Отметим проход Татлина через кубизм – своего рода двумерное эскизирование будущих трёхмерных объектов, «эксперименты с отвлечёнными композициями на стыке живописи и скульптуры» [17, с. 107]. Его формально-эстетическая концепция определилась в работе над «материальными подборками», ставшими шагом «от изображения к реально существующему в пространстве предмету...» [17, с. 109]. Средствами живописи и скульптуры декларировались принципы соответствия выбранных материалов некоему изделию, понимаемому на этом этапе через абстрактную форму. По словам художника, «материал, объём и конструкция» не могут быть собраны воедино лишь средствами визуальной оценки – «мы ставим глаз под контроль осязания» [12, с. 77]. На наш взгляд, это утверждение Татлина является звеном, связывающим авангардные концепции формообра-

зования с современными поисками соответствия формы и технологии производства и жизни в целом. Придание особого статуса осязанию поверхности – по сути, есть прогностика [7, с. 154] дальнейшего развития формотворчества в дизайне. Контакт визуальный и контакт осязательный – не что иное, как удвоение внимания к поверхности. Гениальная догадка – случайная или системно выстроенная – основа для разработки теории формы на этапе её, казалось бы, полной потери. Когда мы говорим о «полной потере формы», прежде всего, имеем в виду конфликт функционально-эргономический и инженерно-технологический. Поиск формы современных многофункциональных устройств находится в тисках противоречия между константой антропометрии и стремящейся к нулю «начинки». Уже на современном этапе технологического развития конфликт между «внутренним» и «внешним» породил своего рода эсхатологические настроения в рядах дизайнеров [16, с. 154]. Имеется в виду не гибель мира, а декларируемое исчезновение формы, её дематериализация, а, в след за ней, и исчезновение профессии дизайнера как таковой. Тем более выглядит современным «удвоенное» внимание Татлина к поверхностям. Визуальный статус формообразования, по мысли Татлина, должен воплотиться в статусе осязательном. Это даёт простор для дальнейших «привязок» формы к органам чувств и в результате, благодаря соединению «художественной интуиции с техникой», можно прийти к новым открытиям в формообразовании [17, с. 107]. От осязания легко выстраивается цепочка к интуитивным ощущениям. В подтверждение этих мыслей можно привести высказывание В.О. Шкловского: «Конечной задачей Татлина...является, очевидно, создание нового мироощущения, перенесение или распространение методов построения художественных вещей на построение «вещей быта». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира» [18].

Кроме того Татлин считал, что соединение художественной интуиции с техникой, направленной к рациональному использованию свойств материала [17, с. 107], позволит создавать совершенные по форме предметы. Эпоха, когда «над реальной жизнью надстраивалась виртуальная реальность утопии» [5, с. 288], позволила освободить мысль художника «от сиюминутного». Поиск «нового» протекал в поисatine идеальных для подобных экспериментов условиях. Трагические обстоятельства приве-

ли окружающую действительность в состоянии зачищенной стерильности без внешних влияний. Что можно сравнить с работой в специфических лабораторных условиях «гермозоны». Стерильность «воздуха», которым дышали художники, требовала предельной концентрации творческих усилий и искренности помыслов.

Проблемы технологии и функции решались в соответствии с логикой формы, прежде всего. Логика формы выстраивалась не только по законам утопии, «в её светлых далях не было невозможного» [5, с. 288], но и под углом заинтересованности «органическими структурными свойствами материала» [17, с. 107]. Только такая освобождённая, возможность работы «с чистого листа» позволила выстроить иерархию ограничений в формотворчестве. Внимательное «прочтение» работ Татлина подтверждает главенство человека в создаваемой им новой реальности. Сомасштабность формы человеку и среде, повышенное внимание к свойствам материалов, текстурам и фактурам поверхностей, выстраиваемый биоморфизм предметов в абсолютном созвучии биоморфизму человека – своеобразное руководство к действию дизайнерам. Уникальность этой «инструкции» заключается, прежде всего, в её универсальности. Основанием для широкой применимости послужила «чистота творческого эксперимента», проведённого в рамках социального переустройства в масштабах огромной страны – проектировался не отдельный предмет, а «проект проекта» будущих утилитарных вещей.

Оторвавшись от обыденного, Татлин никогда не забывал о человеческом масштабе, подчёркивая, таким образом, его значимость как инструмента проектирования. Соотнесение масштаба с человеком, точное угадывание антропоморфной соразмерности и пропорциональности бытию, в которое помещён человек – основной вектор его проектной деятельности. Знаменитый проект башни-памятника – манифест-проект, в котором сконцентрированы пропорции-масштабы для применения в проектировании «обыденного» и «космического».

В проекте башни всё – декларация. Циклопические размеры – провозглашение значимости проектного переустройства мира; соотнесение с земной осью – предание объекту глобальной значимости; подчёркивание конструкции – утверждение нового «машинного» искусства и его главенства; подвижность вывешенных внутренних объёмов – картина грядущего техно-

гического переустройства в его неустанной динамике. Татлин заявлял о коммуникативной сущности объекта: «...на одном из обширных крыльев памятника ...необходимо поместить гигантский экран, который бы в вечерние часы ...передавал бы последние известия культурной и политической жизни мира» [12, с. 75]. Глобальный замысел, зашифрованное послание, адресованное в будущее, имел и близкого адресата – благодаря применению металлоконструкций в проекте была явлена эстетика новых материалов, открывающая дорогу новым образам и формам в проектировании. В связи с работой над проектом башни, Татлин писал о новых «художественных формах в технике», требующих обязательного применения в искусстве, «радио, экран, провода, являясь элементами памятника, могут быть и элементами формы» [12, с. 76]. Все произведения Татлина имеют одновременную направленность на решение текущих утилитарных задач и вопросов общего характера, решив которые можно «найти такую единую форму, одновременно архитектурную, пластическую и живописную, которая бы дала возможность синтезировать отдельные формы...».

Применение металлоконструкций в качестве основной пластической идеи башни, стало своего рода охранной грамотой использованию новых форм в архитектуре и дизайне, которые к тому времени уже имели широкое распространение в инженерных сооружениях [17, с. 44].

Спиралевидная извитость диагонально поднимающихся конструктивных элементов – метафора свитка, существующего в бесконечности. Каждый новый поворот в дизайн-деятельности – нахождение и прочтение новых смыслов. Динамичная закрученность и многослойность – залог-обещание будущим исследователям найти решения всех задач. При этом ответ на вопрос о «видовой» принадлежности объекта Татлин сформулировал в виде лозунга, вывешенного над моделью башни: «Инженер-мостовики! Делайте расчёты изобретённой новой формы». Автор таким образом заявлял претензии на объект, расположенный над видовым иерархическим списком искусств, и определял главенство идеи формы над её инженерно-технологическим осуществлением.

Каждый следующий этап социокультурного развития ставит новые вопросы и получает симметричные эпохе ответы. Граница возможностей башни как своего рода хрестоматии по теории формы теряется в перспективе.

Ответ на вопрос, какую форму придать тому или иному проектируемому изделию для Татлина предельно ясен – форма изделия зависит от непосредственного соприкосновения с субъектом. Антропометризм формообразования – абсолютная шкала-справочник, из которого берутся пропорции, качество поверхностей, их кривизна, внутренняя напряжённость, прочность и гибкость, способы крепления, сценарная идея функционирования. В этом секрет широты проектного охвата – для Татлина одинаково интересно и важно проектировать великие памятники и керамический поильник для ребёнка; детские санки и посуду, летательный аппарат и консольное кресло. Антропоморфизм угла зрения позволил включать в поле проектных интересов любые объекты. Только возможность полной формально-эстетической гармонии в соответствии с человеческим фактором являлась основанием попадания «вещи» в орбиту проектирования. В соответствии с утопической концепцией переустройства мира – в новом миропорядке не останется ничего старого – переселенцам с другой планеты необходимо создать всё заново, с собой взять нельзя ничего – слишком мало места – остаётся только человек как мера вещей.

Работа над уникальной моделью летательного аппарата основывалась на тщательном изучении морфологических особенностей скелета птицы с целью применения полученных знаний для создания техногенной конструкции изделия. Необходимо отметить, что несмотря на прямую метафору полёта – крылья – общая идея аппарата значительно сложнее. Сложность эта строится не только на принципах полёта за счёт мускульной силы человека, но и на комплексном переосмыслении природных форм. В статье «Искусство в технику» Татлин писал: «Мой аппарат построен на принципе использования живых, органических форм. Наблюдение над этими формами привели меня к выводу, что наиболее эстетичные формы и есть наиболее экономичные. Работа над оформлением материала в этом направлении и есть искусство». Очень важен упомянутый аспект экономичности – это не только веяния эпохи лишений, но и программная установка на практику ограничений в дизайне в целом. Принцип экономии ресурсов, энергии и формообразующих модулей также был выявлен Татлиным в процессе изучения природных объектов. Таким образом, можно говорить, что Татлин один из первых определил возможность

развития бионического формообразования, в основе которого принципы развития-роста природных объектов, а не слепое поверхностное копирование-подражание.

Рассматривая искусство начала XX века в России с позиций формообразования в современном дизайне (проблем, правил, перспектив развития), смыслообразующим фактором, заявленным автором супрематизма К.С. Малевичем является феномен «ноль формы» [11, с. 232]. Ценность супрематизма – в его пафосе освобождения творчества от изобразительности. «Он стремился найти высокоценностную художественную систему...Искомая Малевичем новая тектоника должна была быть эстетически действенной по отношению к любому проектированию, к любому формообразованию» [4, с. 34–36]. Творческое наследие Малевича до сих пор представляется большинству потребителей дизайн-продукции и самим дизайнерам малопонятными абстрактными композициями, вряд ли пригодными для практического применения в формотворчестве, своего рода *terraincognita*. Тем более необходимо с позиций современных проблем формообразования выявить наиболее актуальные, востребованные сегодня идеи формы, найденные в супрематизме. Сложность понимания этих идей заключается в их предельном концептуализме, направленном на создание стиля глобального масштаба. «Стилеобразующий уровень ... сопровождается предельной формализацией средств и приёмов художественной выразительности» [17, с. 89].

Если подходить к работам «чёрного», «цветного» и «белого» супрематизма только с позиций чистой живописи – смысл изображений останется непонятым. Другое дело – восприятие этих композиций в проектом ключе. Авторский замысел состоял не в проектировании конкретных объектов, а был направлен на «полное пересоздание земной поверхности по канонам нового стиля». Средствами живописи выражались идеи космической целостности пространства. Одновременно Малевич использовал «формат» живописи (кубизм, футуризм, кубофутуризм) в качестве материала для выражения проектных замыслов. «Супрематические формально-эстетические опыты Малевича в области сочетания геометрических фигур и пространств с использованием цвета в качестве ритмико-пластического организующего начала» [17, с. 104] создали прецедент обязательного присутствия ритма в качестве основной формообразующей категории

супрематизма. Элементарные геометрические формы, не имеющие натурального размера, находятся в постоянном «движении», которое подчинено «космическим» ритмам.

«Своей ближайшей целью Малевич видел не только обновление искусства, но и всех утилитарно-вещественных форм жизни, конечной целью – миростроение» [5, с. 289]. В процессе созидания объектов глобального планетарного масштаба мастер включал в раздел «сиюминутного» все проблемы, связанные с конкретикой формостроительства. «Малевич стремился освободить свои поиски от каких бы то ни было ограничений, связанных с функциональным назначением архитектурных сооружений, определённой техникой конструкций и конкретностью строительных материалов... в генезисе супрематических объёмно-пространственных форм Малевич подчёркивал их живописное, т.е. чисто эстетическое происхождение» [4, с. 34–35].

Разглядеть человека в циклопической супрематической стройке невозможно ввиду применённого циклопического масштаба. Нет жизни в космическом холоде. Течение времени супрематизма несопоставимо с человеческим временем. Даже трудно предположить, что принято за единицу в «объёмном времени нового архитектурного построения», перерастающего в супрематизм [11, с. 234]. Бесконечная удалённость супрематических объектов, их противопоставленность человеческому масштабу выражена Малевичем в утверждении, что архитектура должна творить по собственным законам, формирующим идеальные объекты и идеальную среду, в которую должна вписываться жизнь.

Обобщённость трактовки идей супрематизма оставляет впечатление недосказанности, нераскрытости смыслов, заложенных в нём. Не покидает ощущение присутствия тайны. Всматриваясь в супрематические плоскости и объёмы, как будто видишь перевернутый мир, в котором точку отсчёта можно выбирать произвольно, в зависимости от ситуации. Это одновременно и проект глобального преобразования – в этом случае человек бесконечно мал, или его вообще ещё нет, и игра в кукольные домики. И тогда автор вправе ощутить себя всемогущим вершителем судеб и форм. Супрематизм как проект и супрематизм как провокация – две из множества сторон многогранной концепции супрематического проектного мироустройства.

Что в концепции Малевича применимо в сегодняшнем формообразовании? Актуаль-

ность сопоставления «ноль формы», выраженная в чёрном квадрате с вездесущими плоскими гляцевыми поверхностями современных электронных устройств, – неоспорима. Это также соотносится с эсхатологией «конца формы». Предугадывание формы без формы. Предсказание нуля точки как начала поиска новой формы, на новых принципах. По словам Малевича, плоскости супрематизма это «планы будущих объёмных тел» [11, с. 234]. Меняя угол зрения, каждый раз получаешь новый «вид», открывающий простор для творчества. Антифункционалистская концепция супрематизма, выраженная через принцип трёхмерности, носит характер беспредметной всеобщности. Беспредметные объекты подчинены геометрии прямого угла. Предельно жёсткий геометризм – выражение предельного концептуализма. Обобщённое изображение крупномасштабных объектов, заявляет о неуместности детализации. Масштаб не имеет числового выражения, являясь шаблоном для будущих объектов любого масштаба, детализация за будущими авторами.

Используя наследие великих соотечественников в качестве путеводителя по лабиринтам творчества, понимаешь, что призом на выходе является форма, отвечающая духу времени. Покинув лабиринт и получив приз, понимаешь, что опять находишься в поиске. Бесконечность пути заложена в основании идеи супрематизма. Малевич «различал два вида архитектурной деятельности: «архитектуры как проблема» и «архитектуре в жизни» [4, с. 34–35]. В краткий период проектирования для «земных» потребностей Малевичем были созданы 18 чертежей планировки (аксонометрии, фасады, разрезы). Это жилые дома землянитов – сложная композиционная структура, организованная из взаимопересекающихся и примыкающих параллелепипедов. Но это не только «первые в мировой архитектуре XX века архитектурные проекты с использованием предельно лаконичных геометрических форм» [17, с. 104], но и «предпроект», в качестве языка которых были использованы формальные возможности предельно геометризованных поверхностей, понимаемых в качестве формообразующего модуля широкого применения вне конкретного масштаба. Таким образом, предполагалась, что сочетание этих форм даст возможность разработки выразительно сложных объёмно-пространственных композиций утилитарного назначения.

По свидетельству многих исследователей [4, с. 37] Малевич предпочитал работу в рамках «архитектуры как проблемы», «приземлением» космоса супрематических идей в основном занимались его многочисленные ученики и соратники. Экспериментируя, Малевич искал и находил смысловые единицы нового художественного языка. «Утилитарная форма не создаётся без эстетического действия... Эстетическое действие не стоит, а вечно движется и участвует в новообразованиях форм... В новой форме и есть отличие её (жизни) от прошлого дня.... Следуя старому эстетическому действию искусство не участвует в строительстве сегодняшнего мира» [10, с. 2–4].

Малевич, обитая в космических мирах супрематизма, «не забывал» о земных проблемах, постоянно упоминая о необходимости разработки «максимально возможного числа элементов предметной среды на основе концепции суп-

рематизма» [17, с. 104]. Татлин, уделяя максимальное количество времени на разработку утилитарных объектов быта, решая проблему формообразования отдельно взятой «вещи», размышлял о глобальном преобразовании мира посредством нахождения нового языка формы. Это сближение, идущее с двух полюсов мира искусства, сошлось в точке дня сегодняшнего, сокрушающегося о потере формы, об её исчезновении. Постановка проблемы через «ноль форму», «ноль утилитарность» объектов, зафиксированная «Чёрным квадратом», снималась проектным предложением, идущим через отрицание главенства визуального восприятия в пользу осязания, проектирования нового мира ощущений. Таким образом, оба мастера заложили основу новой проектной парадигмы XX века, имеющую интенцию для развития в новом столетии.

14.11.2014

Список литературы:

1. Аронов, В.Р. Ульмская школа // Искусствознание № 3-4. – Государственный институт искусствознания. – М.: 2007. – С. 343–384., С. 373., С. 380.
2. Брюсов, В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. – Книга седьмая. – С. 54–56.
3. Гропиус, В. Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме // Границы архитектуры. – М., 1971. – С. 250 (перевод В. Аронова).
4. Жадова, Л.А. Супрематический ордер // Проблемы истории советской архитектуры. – М., 1983. – С. 34–37.
5. Иконников, А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с. – 1055 ил., С. 276, 277, 286, 288, 289.
6. Кручёных, А. Слово как таковое. – М., 1913.
7. Курьерова, Г.Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. – М.: 1993. – С. 154.
8. Лаврентьев, А.Н. Лаборатория конструктивизма. Гл. «Опыт 1». – М., 2002. – 288 с., ил. – С. 27.
9. Литературное наследие. – М., 1958. – Т. 65. – С. 599.
10. Малевич, К.С. О новых системах в искусстве. – Витебск, 1919. – С. 2–4.
11. Малевич, К. С., Сарабьянов, Д., Шатских, А. Казимир Малевич. Живопись, теория. – М. – С. 232, 234.
12. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2-х т. Под общ. ред. М.Г. Бархина [и др.] Т. 2. Советская архитектура / Сост.: М.Г. Бархин и Ю.С. Яралова. – М., «Искусство», 1975. – С. 62, 75, 76, 77, 78.
13. Монахова, Л.П. Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна // ВНИИТЭ. Материалы по истории художественного конструирования. – М., 1972. – С. 142.
14. Пунин, Н.Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. – 1923. – № 1. – С. 18.
15. Садов Судей П. – СПб., 1913.
16. Сомов, Ю.С. Композиция в технике. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: «Машиностроение», 1987. – 288 с.: ил., с. 17, 18.
17. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.: ил. – С. 44, 85, 86, 87, 89, 104, 107, 109, 235.
18. Шкловский, В. О фактуре и контррельефе // Жизнь искусства. – 1920. – 20 октября.
19. Moles, A. L'Objet kitsch. – Communications. – 1969. – N 13. – P. 105–129.

Сведения об авторах:

Жирикова Анна Дмитриевна, доцент кафедры инженерной графики и дизайна Национального исследовательского университета «МИЭТ», e-mail: anja_zaks@mail.ru
124498, г. Зеленоград, 4806-й пр., 5.

Назаров Юрий Владимирович, профессор кафедры дизайна среды Московского государственного университета дизайна и технологий, доктор искусствоведения, профессор, e-mail: nazaret48@ya.ru
115035, г. Москва, ул. Садовническая, 33с1.