

ТРАКТОВКА АРХИТЕКТУРНОГО ОБЪЕКТА КАК ВНЕМАСШТАБНОГО ФРАГМЕНТА БЕСКОНЕЧНОГО СУПРЕМАТИЧЕСКОГО КОСМОСА

Рассматривается концепция архитектурной формы с выраженной ориентацией на фрагментарность. Беспредметное искусство, супрематические эксперименты – создали язык, демонстрирующий высокий пластический потенциал, сближающий архитектурное формообразование с природным процессом. Архитектурный объект зарождается в пространстве архитектурных моделей, и поэтому собственное пространство моделей выступает как целостность и мегаобъект по отношению к «входящим объектам», «сгусткам формы», при этом принципиальную роль в разработке моделей выполняют линии и ритмическая сетка, активно разрабатываемая в произведениях художественного авангарда.

Целостность и идентичность ландшафта, объединяющего природную и искусственную среды, рассматривается в качестве важнейшей задачи архитектурной деятельности. Архитектурный объект в изоляции от окружения теряет свою культурную роль. Взаимоотношения объекта и окружения приобретают значение методологического дискурса, обуславливающего различные сценарии взаимного воздействия. В традиционной культуре объект существует как часть иерархически и символически структурированной системы, при этом целостность ландшафта обеспечивается совпадением языка, культурного идеала и архитектурного ответа. Для современной культуры присущи другие идеалы, в том числе – собственные художественные свойства пространства, целостность которого обеспечивается целостностью художественного языка. Поэтому современный объект как бы вынужденно интерпретирует в форме образ фрагмента целого, в первую очередь – на уровне абстрактной пластической формы. В статье рассматривается концепция архитектурной формы с выраженной ориентацией на фрагментарность. Беспредметное искусство, супрематические эксперименты – создали язык, демонстрирующий высокий пластический потенциал, сближающий архитектурное формообразование с природным процессом. Художественные эксперименты Казимира Малевича, Владимира Татлина, Пита Мондриана, Тео ван Дусбурга продемонстрировали характеристики «нового стиля», основанного на сочетании абстрактных геометрических «цветоформ». Эти формы соотносятся между собой и с окружающим пространством подобно космическим объектам, но этот космос является художественной метафорой бесконечности, в то время как его реальной репрезентацией становится сначала пространство супрематической картины, а затем – архитектурный объект и его окружение. Фрагментарность изобретенного языка позволяет в то же время продуцировать бесконечное количество «супрематических объектов», пространственно и стилистически «сопричастных», и именно этот жанр современной формы позволяет утверждать современную архитектурную форму как новый тип целостного ландшафта.

Ключевые слова: архитектурный объект, супрематический космос, целое и часть, фрагмент фрагмента, мегаобъект, архитектурное и художественное моделирование, ритмическая сетка, гармоничный ландшафт.

Все слова, принятые в названии данной статьи, связаны одним смысловым сюжетом и, вероятно, объяснение этого сюжета должно начинаться с разъяснения смысла этих слов, хотя понятно, что каждому из этих слов можно посвятить самостоятельное исследование, что предполагает, что мы все-таки имеем дело с терминами теории.

Центральный термин – «архитектурный объект» (АО). Здесь сразу возникают вопрос и дилемма: АО – это то, что производится в результате архитектурной деятельности (деятельности архитектора), или это объект, в котором разработаны специфические архитектурные смыслы? Мы знаем, что архитекторы повсеместно заняты в проектировании объектов, но все ли эти объекты становятся «архитектурными»? В данной статье мы поднимаем вопрос о

«трактровке архитектурного объекта», что свидетельствует о выборе предпочтений. Каковы эти предпочтения?

Мы утверждаем в статье, что одним из существенных, важных, ключевых сюжетов («предпочтений») является артикуляция связи «целое и часть», «целое и фрагмент». Интрига заключается не только в том, что именно с взаимоотношениями внутри этих бинарных оппозиций ассоциируется интересный и интересующий нас взгляд на АО, но и с тем фактом, что «само это целое» «целиком» никто никогда не видел. И поэтому то, что выступает в «роли целого», само по себе является «частью» еще более значительного целого, – того самого – «невидимого». Например, в этой «роли» могут быть представлены город, его пространственные элементы, или некая авторская модель про-

странства, равно как и картина художника, следующего одну из «моделей целого». Таким образом, ни христианскую модель мироздания, ни супрематический космос, – оба типа целостностей (целого) не видел никто, но каким-то образом многие себе это представляют, и этому представлению способствуют архитектурные модели и картины художников.

В итоге было бы, конечно, правильным рассуждать об объекте как «фрагменте фрагмента», то есть идея «бесконечности» сама по себе интерпретируется как некая визуализированная модель. И тогда получается, что в картине Малевича «планиты», с одной стороны, являются фрагментами (объектами) супрематического космоса, а с другой, – моделями объектов, расположенных в пространстве картины (буквально – внутри ее рамы). Именно поэтому мы говорим об усложнении сценария взаимоотношений целого и части, целого и фрагмента. Целое – картина, – выступает как мегаобъект по отношению к «планитам» (объектам), в то время как сама картина – фрагмент иной, «метацелостности», культурного образа, ментальной модели, «космоса».

В итоге мы обнаруживаем два типа целого, по отношению к которому мы ищем «сюжет взаимосвязи» и намереваемся тем самым идентифицировать важное качество объекта именно как «архитектурного»: первый тип – мета-целостность, космос как таковой (супрематический – например); и второй тип – материализованная локальность, картина, видимый и материализованный фрагмент космоса, а по сути, – его «земная» интерпретация, «мегаобъект». Оба типа целого взаимно обусловлены и присутствуют в архитектурном языке, если задача артикуляции объекта как фрагмента этого целого обозначена в качестве приоритета.

Что мы понимаем под термином «супрематический космос»?

Конечно, это обобщение, но с очень серьезными идеями художественно-философского и архитектурно-стилистического характера. Автором концепции супрематического искусства, и, в значительной степени, – «супрематического космоса», – является Казимир Малевич. Но мы предлагаем включить в это понятие не только сторонников «простых геометрических фигур на белом фоне», но и всех апологетов беспред-

метного искусства, каковым является по сути – искусство нового времени. И дело здесь вовсе не в отсутствии предметности в том смысле, что «предметность» или «беспредметность» искусства отождествляются с реалистическим изображением вещи или отказом от реалистических изображений, а в том, что само новое искусство, претендующее на отказ от традиционной модели мироустройства, где во главе всего находится Создатель, вообще как бы «беспредметно по существу». Это искусство, которое само порождает свой предмет, и это могут быть «супрематисты», исповедующие значение «простой формы», но также «конструктивисты», уверовавшие в значение татлинских «контррельефов», – не важно кто: у них у всех «нет единого предмета». Время «супрематического космоса» – это эпоха существования нас всех – эпоха «множества авторов», «множества предметов», дробящихся до такой степени, что каждый из представителей нового времени (каждый из нас) начинает с нуля каждый следующий день, то есть, буквально вынужден сам некий «проект дня», или даже всей жизни.

Но Малевич, – «родоначальник» художественного метода или стиля под названием «супрематизм» – тоже не оказался не чуждым «вселенским» амбициям, то есть он вовсе не сводил супрематизм к стилю, а предполагал значительно нечто большее [1]. В одном из писем Матюшину, как сообщает нам Хан-Магомедов, Малевич писал: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли». В футуризме и кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его, будучи связана предметностью, не давала даже воображению присутствия пространства мирового, его пространство ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собою на Земле.

Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства, меня переносит в бездонную пустыню, где творческие пункты Вселенной кругом себя.

Когда исчезнет опора, тогда сильнее пространство» [2, 112].

«О новом стиле, свидетельствует Хан-Магомедов, Малевич писал не раз. Он планировал создать на основе стилистики супрематизма «новый стиль», «новый классицизм», «супрематический ордер». Лисицкий в связи с этой концепцией писал П.Д. Этингеру в 1920 г.: «Вот на смену Ветхому и Новому Завету идет Завет супрематический»... [2, 112]. То есть, это было что-то наподобие новой веры, а это нечто большее, чем просто концепция пространства как космоса. Безусловно, речь шла о космосе как об «ордере», то есть – новом миропорядке. Но новый миропорядок, как мы упомянули выше, уже существовал, и он означал «эпоху многих авторов». Новым могла оказаться только та часть «космоса», которая касалась трактовки пространственно-функциональной парадигмы (конкретный «космос Малевича). Космос в этой стилистической версии ордера был представлен картинами Малевича, его архитекторами и планитами, отчасти – проунами Лисицкого, чуть более отдаленно – сеткой Мондриана и мебелью Ритвельда («космос Де Стил»), и более отдаленно, в противоположном пластическом сюжете – контррельефами Татлина (Космос Татлина). Малевич придумал супрематизм как стиль искусства, и название «супрематический ордер» – как символ новой «беспредметной» эпохи.

Различные «супрематические версии» целостной формы космоса порождают различные типы архитектурных объектов, но нас в этой статье интересуют именно те версии, которые иницируют «образ пластического фрагмента», «куска всеобщего материала» – подобно вырезанному фрагменту природного ландшафта. Собственно аналогией с целостным ландшафтом и мотивируется предпринятый нами поиск. Нам представляется, что городской ландшафт (любой ландшафт с добавлением человеческих сооружений) все больше удаляется от гармоничной природной формы, от природного ландшафта, тело которого нам представляется идеальным. Концептуализация фрагмента как архитектурной формы здесь предпринята на основе идеи телесной, композиционно-пластической целостности, делящейся на фрагменты подобно пространственному пазлу

(«тетрис»). Проще говоря, не всякий, даже вполне гармоничный искусственный или смешанный ландшафт основан на идее пластической целостности, сценарии могут быть разными, соответственно – не каждый объект в гармоничной среде демонстрирует свойство «пластического (телесного) фрагмента». Нас же в данный момент интересует именно это свойство. В конечном счете нас будет интересовать, какими «ссылками на родословную», то есть, на свое происхождение из «непрерывной формы» может отличаться подобный объект.

Традиционная точка зрения на архитектурный объект формулирует его как независимый типологический элемент огромной иерархически выстроенной системы. Возьмем любой объект из традиционной архитектурной практики и убедимся, что, например, храм представляет из себя самостоятельный объем, концепция которого восходит к симметричной конструкции базилики. Внутреннее оформление храма соответствует задачам литургии, внешний облик выражает главенствующую позицию храма в структуре города, стены его украшены или скромны, но мы в любом случае воспринимаем храм как некую самостоятельную единицу пространства традиционного общества, как часть классического космоса, выстроенного иерархично: каждая малая часть включена в подсистему верхнего уровня, и все части системы имеют свои имена. Язык совпадает с тем, что мы видим. Все в этой системе вполне конкретно, все на своих местах. Этот традиционный космос устроен непросто, но его устройство, части, подсистемы, – все сущие элементы названы своими именами и идентифицированы в своих границах. Храм как функция остается внутри архитектурного объекта «храм», дом как функция – внутри «дома», и так далее. Вся классическая или традиционная модель придерживается принципа ясной дифференциации внутреннего и внешнего, названного и анонимного, упорядоченного и хаотичного, земного и горного. Поэтому, несмотря на сложное устройство, логика этой системы вполне поддается описанию, объяснению в силу совпадения языка, коннотаций, границ и деятельности. Потребность в единстве обеспечивается этой же логикой иерархичности и соподчинения одних смыслов другим («схема мирового дерева» – В.Н. Топоров) [3]. Яс-

ность смысла порождает ясный план действий. Храм и поле едины, потому что храм выглядит как храм, а поле как поле. И если, кроме храма возникает магазин, его лучше убрать, чтобы не нарушалась самая простая форма: храм посередине чистого поля. Целостность обеспечивается длительным отбором деятельностных и фигуративных формул системы, совпадающих с языком, объясняющим эти формулы.

Совсем другая картина возникает в моделях, связываемых с супрематическим искусством, или с другими течениями художественного авангарда, сходящимися по некоторым важным концептам, включая идею бесконечного абстрактного пространства, ассоциируемого, например, в «Де Стиле» с устройством мироздания [4]. Объединение De Stijl, существовавшее на протяжении 14 лет, кардинально изменило взгляд на архитектуру, дизайн и живопись, и, может быть, в концептуальном плане – на поведение людей. Объединение просуществовало с 1917 по 1931 год, выпуская в процессе своей деятельности ежемесячный журнал De Stijl, в котором участники и идеологи публиковали свои исследования и манифесты. основоположники Де Стиля – голландцы Питер Мондриан и Тео ван Дусбург – основывались в своем творчестве на философской теории математика М.Г. Шенмакера, который вообразил, что космос, Вселенная – обладает геометрической структурой. Шенмакер выражал структуру Вселенной через отношения вертикали (полосы от Земли к центру Солнца) и горизонтали (фактически полосы Земли), определяя для них свои цветовые обозначения: желтый цвет – это вертикаль – луч, движение; голубой цвет – это горизонталь – статика [4].

Художественные и философские модели такого рода – есть абстрактно устроенный космос. Это не продукт длительной эволюции, а художественный вымысел, интерпретация которого подарила архитектурной практике многочисленные версии нового типа целостности среды. В самом деле, разве абстрактные картины Мондриана или Малевича не представляют собою некие целостности, а точнее – их как бы вырезанные с помощью картинной рамы фрагменты?

Линии, спроектированные Мондрианом, связывают и разделяют одновременно некото-

рую вымышленную бесконечность, при этом цветные прямоугольники внутри спроектированной ортогональной ритмической сетки воспринимаются нами как условные объекты этой новой реальности. Как известно, Мондриан не относился к своим картинам как к проекциям (проектам) трехмерной реальности. В этом явилось расхождение с Ван Дусбургом, мечтавшим о переводе живописи в пространственное измерение. Его мечта частично воплотилась в эскизе под названием «Дом Художника», и именно это аксонометрическое изображение можно рассматривать, как причину говорить о возникновении пространственной объектности, не имеющей аналогов в традиционной модели иерархически выстроенного мира. Ван Дусбург, проще говоря, изобразил трехмерную живописную картину, абстрактную по своему содержанию, не имеющую объяснений с точки зрения названия самого объекта и его частей. Цветные плоскости никак не называются. Объект, хотя и был назван «Домом Художника», в равной степени мог бы быть поименован рестораном или клубом библиофилов, так как никаких существенных признаков, указывающих на связь формы с названием внутри существующей традиции языка не присутствует. Поэтому словосочетание «Дом Художника» для постороннего зрителя в данной ситуации выглядит как поэтическая метафора. Не менее безотносительными в функциональном аспекте являлись проуны Лисицкого, планины Малевича («будущие дома землянитов»), а также – «города на опорах» Л. Хидекеля, «аэроподобные архитектоны» Н. Сутина и др.

Линии – вот то, что связывает части, элементы супрематической картины, являющейся материализованным фрагментом супрематического космоса. Линии пронизывают пространство картины, что одновременно означает, что этим линиям суждено стать каркасом пластической реальности, сеткой, охватывающей художественные образы мироздания [5].

В результате возникновения сетки объекты и дистанции (интервалы) между ними вступают в активное взаимодействие. Важным моментом нового типа формы следует определить такое ее качество – как идентичность геометрических характеристик массы и интервала. У Мондриана эта концепция видна более отчетливо, так как черные линии структурируют условные объ-

екты и интервалы в одном изобразительном поле – внутри картины, и мы все это можем увидеть и оценить. А у Дусбурга и Ритвельда понять идентичность масс и дистанций можно только лишь в результате дополнительных ментальных моделей, так как они располагают объекты в реальном пространстве, внутри которого невозможно, казалось бы, визуализировать ритмическую сетку, связывающую объекты в единое целое. Но в этом-то и заключается архитектурная интрига нового типа формы: следует предлагать такие решения, которые свидетельствуют о наличии невидимых линий, связывающих между собой объекты любого назначения и любого размера.

Первый шаг, совершенный в «Де Стил», заключается в тождестве всех объектов на уровне общего абстрактного языка, сконструированного из цветных плоскостей, стержней, контуров и объемов, – в общем и целом – из прямоугольников, чаще всего оказывающихся внутри ортогональной пространственной сетки. В этой связи один объект, например, дом, выстроен по тем же примерно принципам, что и все остальные, как это представлено в «коллекции Ритвельда»: стол, стул, комод, игрушка. Поэтому они всего лишь варианты одного какого-то типа движения, а именно – пересечения нескольких цветных плоскостей под прямым углом друг к другу. Впрочем, все эти же вещи плюс их сочетания с элементами дома образуют «объекты в объекте» (объекты-сгустки). Понимая это, Ритвельд все же проводит линии между объектами-сгустками внутри дома (здесь – «Дом Шредер»). По крайней мере, он предпринимает все возможное, чтобы сам дом выступил неким целым (космосом, локальностью) по отношению к объектам-сгусткам. Все, что за пределами дома, – действительно, достается только нашему воображению.

Второй важный момент заключается в ритмической подоплеке формы, выстраиваемой в соответствие с художественным чувством с преобладанием телесной скульптурной практики, воображающей тело как материальный ритмически организованный сгусток. Сгустки формы разбросаны в воображаемом художественном космосе, и материализуются лишь в момент постановки конкретной проектной задачи. Ортогональная сетка – инструмент на-

стройки руки, позволяющий импровизировать без всякой заботы о функциональных задачах. Функциональное осмысление необходимо, но оно наследует интуитивно принятое решение на основе скульптурного жеста. И именно поэтому в подобных функциональных сценариях возникает ощущение «новой свободы».

Ритмическая игра, на первый взгляд, однотипна. Сетка концентрирует и рассредотачивает линии, поверхности сближаются и отдаляются; сами сгустки становятся относительно разряженными или более плотными; одни из них становятся больше, другие дробятся и превращаются в подобие галактической массы, окружающей яркие звезды. Сравнение с созвездиями может оказаться уместным в том смысле, что для обычного наблюдателя все звезды – просто сияющие точки в черном пространстве небес, но они, эти точки, в свою очередь, образуют конфигурации, для которых человеческое воображение придумывает ассоциативный аналог. Ассоциативные аналогии возникают, как бы этого не избегали авторы художественных произведений, и здесь – внутри абстрактных моделей художественной концепции мироздания. Скульптурный жест автора следует бессознательно ритмической интуиции тела, телесной памяти, памяти сознания, упаковывая импровизации внутри ассоциативных сюжетов. Ритм дифференцирует и одновременно объединяет объекты супрематического космоса.

Третий момент – это элементы формы, реагирующие на видимые и невидимые линии взаимосвязи. У Ритвельда – это плоскости, как бы выступающие за границы оболочки. При этом сама оболочка – перфорирована, чередует открытые и замкнутые участки. Форма Дома Шредер намекает, что плоскости – есть продолжение внутренних элементов. Оболочка встает в образе временной преграды, не теряя своего защитного образа. В итоге, невидимая космическая линия, будто бы проведенная от другого реального или воображаемого супрематического объекта-сгустка, буквально подхватывается выступающим из оболочки элементом и устремляется внутрь дома на воссоединение с другими элементами, по отношению к которым сам дом выступает как «необъятный» космос.

Анализируя Дом Шредер и живопись Мондриана, мы понимаем, что Мондриан снимает

проблему масштаба, а Ритвельд пытается это подтвердить. Погружение в живописное пространство абстрактной картины, – Мондриан, Малевич, Лисицкий, – открывает воображению невероятный размерный диапазон. Переход от живописи к макету (скульптуре) интерпретирует немасштабность объектов-сгустков, но сдерживается применением материалов, земным притяжением и размерами моделей. Сдержанность в представлениях о бесконечно больших и малых объектах – это то, что отличает архитектурное моделирование от живописного. Но при этом сама идея фрактальной, немасштабной организации объектов супрематического космоса остается реально воздействующим формообразующим мотивом.

Примером немасштабных моделей явились архитекторы Малевича. Хан-Магомедов сообщает, что «архитекторы – это «слепая» архитектура (по терминологии Малевича – архитектоника). Это внеутилитарные, бесмасштабные объемные композиции», в отличие от планитов, которым Малевич старался придать функциональность и масштаб. «Архитекторы – это реальные объемы, они не сопровождаются текстами (они и «слепые» и «немые»)». Архитекторы столь же популярны, как и «Черный квадрат». Именно с архитекторов, считает Хан-Магомедов, начинается реальная архитектурная стилистика супрематизма» [2, 3, 6] а это – 1923 г. Хотя еще на эскизах 1916 г. Малевич создал форму – «формулу» «пространственного супрематизма», где он разделит форму «архитекторы горизонтальной» на «усложняющиеся промежуточные формы», каждая из которых была обозначена свой цветом, и подытожил здесь же: «Таким образом, можно получить новый вид архитектуры. Вид чистый вне всяких практических целей, ибо архитектура начинается там, где нет практических целей. Архитектура как таковая» [2, 3, 6].

Все обозначенные свойства объектов-сгустков, продемонстрированные, например, в творчестве «Де Стил», показывают, выявляют один самых принципиальных аспектов современной формы – ее фрагментарность.

Будучи частью художественного замысла, интерпретирующего бесконечность как геометрический образ, чередующий в единой ритмической сетке объекты и интервалы, по-

добный объект максимально выражает идею «части целого», но не как автономной детали («слова»), а именно как фрагмента, «изъятия», «выреза», и именно поэтому в лингвистической коннотации – такой объект не сравним с самостоятельной частью классического языка, он даже не является «словом», он как бы «ничто». У этого объекта на уровне инварианта не существует определенного размера и определенной типологии. Он является одновременно «Ничем» и «Объектом вообще». Интересно, кстати, провести небольшой эксперимент по возникновению «никакого объекта». Для этого не обязательно применять отвлеченные композиции из абстрактных геометрических фигур. Можно сместить рамку видоискателя фотоаппарата таким образом, чтобы кадр формировался на границе между двумя соседними объектами, и вот тогда возникнет некий «третий объект», занимающий условное «пространство границы». Этот «третий объект» и есть «никакой объект», так как для него вряд ли найдется внятное название. Наш язык готов обозначать лишь то, что замкнуто в своих границах как вещь, событие, или объект, в том числе – и живой. Но язык не подготовлен, чтобы обозначать и объяснять «пространство между». Ритвельд с помощью одного из цветов своей концептуальной палитры пользуется приемом «межпредметного» кадрирования, объединяя в один «неизвестный объект-сгусток» части нескольких предметов в интерьере второго этажа Дома Шредер.

Следует отметить, что сама идея придать объекту образ фрагмента имеет не только художественный, но и культурный смысл. Взаимосвязанность мира в 20-ом веке приобретает характер цивилизационной парадигмы. Открытость архитектурного объема и «протуберанцы», выстраивающие мосты в окружающее пространство, демонстрируют не только новое качество формы, но и новое качество поведения. Человек все больше чувствует потребность в прозрачности, в разомкнутости своего существования. Объект-сгусток, по логике, демонстрирует неразрывность всего происходящего; взаимообусловленность форм и актов деятельности, но предъявляет при этом выраженную эстетическую концепцию.

Малевич, Мондриан, Лисицкий, Татлин, Гропиус, Родченко, Ритвельд, Мисс ван дер

Розэ, Николсон, Нейтра, Эйзенман, Ермолаев и многие другие раскрывают объект, дисциплинируют общую эстетическую парадигму объекта-сгустка, демонстрируя в новой эстетике сопричастность архитектурной формы концепции супрематического целого.

Приведем содержание статьи к нескольким ключевым выводам.

1. В статье артикулируется архитектурный сценарий взаимоотношения целого и части, при этом «целое» выступает в двух субстанциях: на уровне «мета-целостности» (культурный, художественный космос) и на уровне «мегаобъекта» (формы, утверждаемой автором в пределах модели).

2. Объекты (элементы) в пределах мегаобъекта идентифицируются как относительно самостоятельные формы («массы»), объединенные общим пространством (композицией) мегаобъекта (в том числе в границах модели, картины, осмысливаемой, видимой локальности).

3. Супрематический космос (СК), супрематический ордер (термин Малевича) – пространство и порядок мироздания, основанные на «беспредметном» восприятии реальности. Художественно-пластические версии «СК» («СО») – являются персональными (авторскими) стилистическими версиями («Космос Малевича», «Космос Татлина», «Космос Мондриана» и т. д.).

4. Задача выражения в архитектурном объекте «темы фрагмента» пластических версий супрематического космоса происходит из актуальной проблематизации состояния пластической

формы искусственного ландшафта, нарушение целостности которого свидетельствует об удалении архитектурной деятельности от гармоничной целостности природного ландшафта.

5. Пластическая и пространственная целостность формы «супрематического объекта» достигается во многом благодаря предложенной в экспериментах авангарда новой роли ритмической сетки и линий, связывающих объект и мегаобъект в единую пространственную и пластическую форму.

6. В результате возникновения ритмической (структурной) сетки объекты и интервалы вступают в активное взаимодействие на основе целостного композиционного сценария.

7. Архитектурный объект, будучи понятым как фрагмент пластического тела, фактически является «сгустком» художественного, отвлеченного от функции материала [6]. При этом линии («крест») выступают в роли связующего, структурирующего элемента – как часть «бесконечной» ритмической сетки, а сам «сгусток», оболочка (круг, квадрат, овал – у Малевича) – фиксируют образ относительной автономности объекта.

8. Концепция АО как фрагмента целого свидетельствует не только о выражении актуального для среды типа формы, но и о стремлении идеологов супрематического ордера утвердить новые социокультурные парадигмы функционального сценария, которому присущи естественность и переживание формы как функции (красота ландшафта как смысл бытия).

06.02.2015

Список литературы:

- 1 Малахов, С.А. К вопросу о Супрематическом Ордере / С.А. Малахов // Тезисы 57-й н/техн. конф. СамГАСА. – 2000. – С. 254–261.
- 2 Хан-Магомедов, С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С.О. Хан-Магомедов. – М.: «Архитектура-С». – 2007. – 520 с.
- 3 Человек и город: пространства, формы, смысл / А. Барабанов и др. // Материалы Международного Конгресса Международной ассоциации семиотики пространства. – 1998. – Т. II. – 260 с.
- 4 Дейхер, С. Мондриан. 1872-1944. Конструкции в пространстве / С. Дрейхер. – М.: Арт-Родник. – 2007. – 95 с.
- 5 Малахов, С.А. Роль линии в композиции / С.А. Малахов // Тезисы 57-й н/техн. конф. СамГАСА. – 2000. – С. 261–269.
- 6 Ермолаев, А.П. Главная книга средового существования / А.П. Ермолаев. – М.: ОАО Щербинская типография. – 2004. – 83 с.

Сведения об авторе:

Малахов Сергей Алексеевич, заведующий кафедрой инновационного проектирования факультета дизайна Самарского государственного архитектурно-строительного университета, кандидат архитектуры, доцент
443001, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 194, ауд. 0607,
тел.: (846) 340 02 31 (раб.), e-mail: s_a_malahov@mail.ru