

Ю. А. Грибер

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ
ЖИВОПИСЬ
И
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ



Юлия Грибер

**Градостроительная живопись
и Казимир Малевич**

«Согласие»

2014

Грибер Ю. А.

Градостроительная живопись и Казимир Малевич /
Ю. А. Грибер — «Согласие», 2014

Книга посвящена культурфилософскому анализу принципов цветовой организации городской среды, предложенных в работах известного представителя русского авангарда Казимира Малевича. Рассматриваются ключевые идеи художественной концепции и их реализация в проектах сценической архитектуры, праздничного оформления Витебска, архитекторов и планиров. Предлагается характеристика способа репрезентации, который К. Малевич выбирает для своей «редакции» городской среды. Анализируются иконография и колористика градостроительных рисунков художника. Описываются социокультурные трансформации идей К. Малевича, их связь с архитектурными традициями и способы существования в современной городской культуре. Книга адресована культурологам, философам, искусствоведам, историкам, а также всем интересующимся творчеством К. Малевича, историей развития цветовой культуры и городской колористикой.

© Грибер Ю. А., 2014

© «Согласие», 2014

Содержание

Введение	6
Глава 1	13
Рождение новой мифологии	13
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Юлия Александровна Грибер Градостроительная живопись и Казимир Малевич. Монография

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А. Г. Егоров,
доктор культурологии, профессор Н. В. Серов

Книга издана при финансовой поддержке Общества Малевича (The Malevich Society)

На обложке: *К. Малевич. Принцип росписи стены. 1920*

Введение

Теоретические рамки исследования

Как известно, традиционная классификация живописи ограничивается выделением двух основных типов: неразрывно связанной с архитектурой монументальной живописи, украшающей стены, полы и потолки зданий, и не связанной с архитектурными формами, самостоятельной станковой живописи. Однако внимательное изучение истории развития живописи убеждают в том, что существуют живописные произведения, которые в качестве основы создаваемых произведений используют поверхности, значительно превосходящие по размерам отдельные элементы здания и даже более крупные, чем целые постройки. Этот вид искусства мы и будем называть градостроительной живописью.

Термин «градостроительная живопись» предложил советский архитектор М. Г. Бархин¹, чтобы обозначить процесс формирования цвета города. В своих работах он противопоставил этот новый вид искусства живописи, ограниченной в размерах, и высказал мысль о том, что градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой.

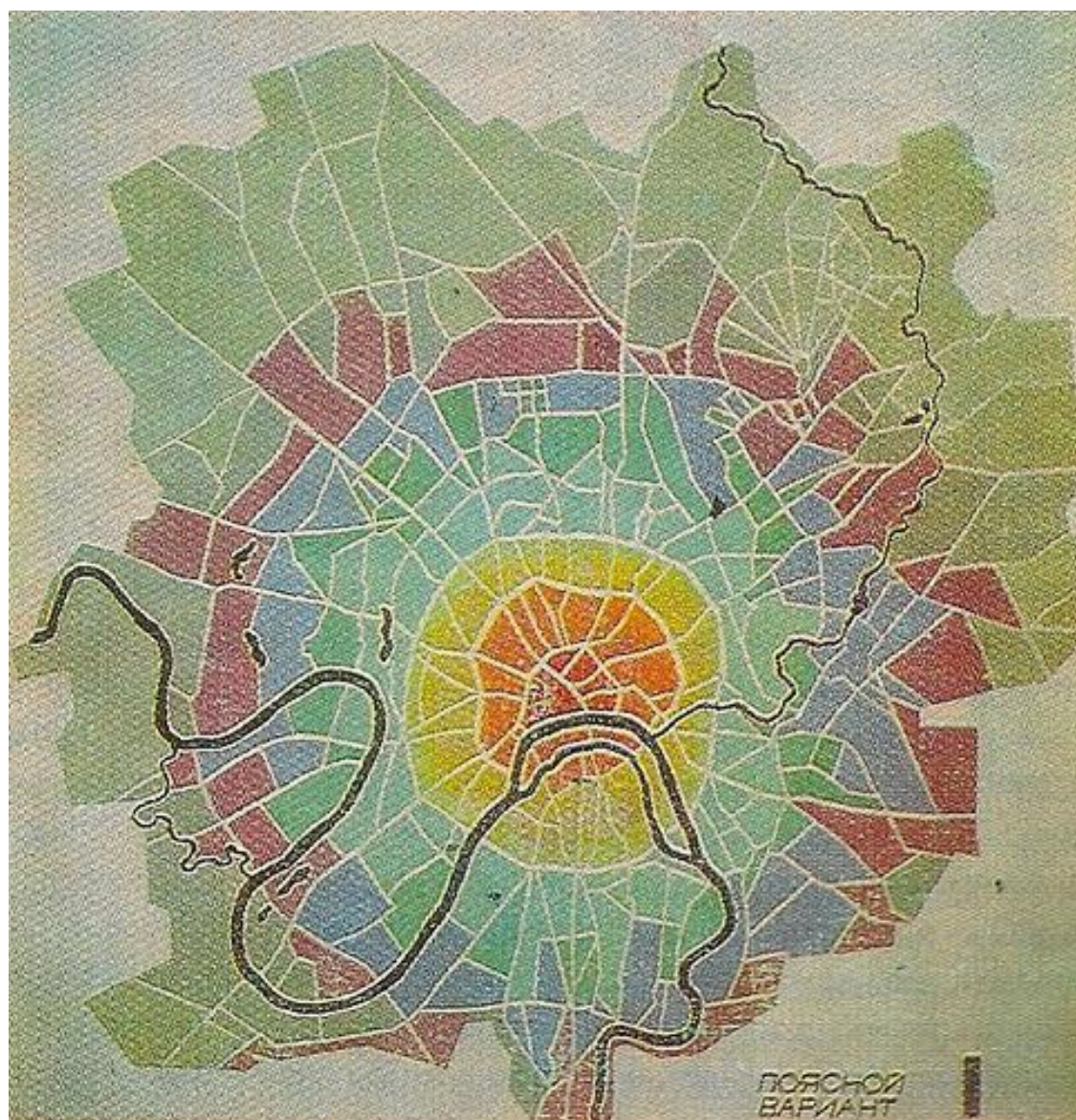
По своим принципам градостроительная живопись близка к архитектурной, но отличается от нее высокой степенью обобщения, весомостью идей и тем, что в качестве основы она использует всю ткань города. Город в этом случае рассматривается как отдельный самостоятельный объект, а все городское пространство становится целостным произведением.

В истории искусства было немало случаев художественного представления всего городского пространства целиком, на одном изображении или в одном тексте. К их числу, например, относятся многочисленные утопические проекты, созданные и сохранившиеся в самых разных формах: в виде литературных описаний, светокопий, цветных или черно-белых эскизов, выполненных тушью, цветными карандашами, акварелью, работ маслом. Наиболее интересные художественные образы идеальных городов создали немецкие художники и архитекторы Б. Таут, Ц. Кляйн, К. Шмидт-Роттлуфф, П. Геш, К. Крайл, Х. Шароун, Г. Финстерлин. Проектирование городской среды как единого целого стало одним из ярких направлений русского авангарда, где ничем не ограниченный полет архитектурной фантазии реализовался в проектах «Города на рессорах» (1921) А. М. Лавинского, «Динамического города» Г. Г. Клуциса (техника фотомонтажа, 1921–1922), в проекте Г. Т. Крутикова «Город на воздушных путях сообщения» (1928), в «Проекте расселения Магнитогорска» (1930), «Городе Солнца» (1943–1959) И. Леонидова, «Зеленого города» (1929–1930) К. С. Мельникова. Яркими примерами градостроительной живописи стали планы цветовой организации Москвы, которые в 1929–1931 годах были представлены ВОПРА, АРУ, АСНОВА, ОСА² и впоследствии предполагали внедрение в общесоюзном масштабе в ходе формирования цветовой среды городов всей страны, а на деле дополнили число проектов «бумажной» архитектуры. Наибольшую известность получили три рисунка художника Л. Антокольского (рисунки были представлены от имени «Маляр-строя», треста по производству покрасочных работ, в котором кроме Л. Антокольского работали Б. Эндер, Г. Шепер, Э. Борхерт)³.

¹ Бархин М. Г. Архитектура и человек. М.: Наука, 1979. С. 158–159.

² Ефимов А. В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 70.

³ К вопросу о плановой окраске Москвы // Малярное дело. 1930. № 1–2.







Проекты плановой наружной окраски Москвы 1929 года. Художник П. Антокольский. Реконструкция А. Ефимова, 1976.

I – поясной вариант. II – районный вариант. III – артериальный вариант⁴

Однако гораздо более распространенной оказалась несколько другая стратегия представления городского пространства – не целиком, а частями, но при этом таким образом, чтобы все фрагменты, сложенные в единую картину, давали отчетливое представление о свойствах городской среды в целом. Именно эта линия градостроительной живописи прослеживается в творчестве К. Малевича. Художник зачастую лишь теоретически моделировал и описывал свои представления о художественной организации городской среды как единого целого, предлагая пространственные проекты отдельных, более или менее крупных его элементов, поэтому в большинстве случаев его градостроительные рисунки появляются только в ходе предложенной М. Фуко реконструкции на основе «археологии идей», и, несмотря на огромное количество работ, посвященных творчеству художника, его стратегия представления городского пространства в течение долгого времени оставалась незамеченной и неисследованной.

⁴ Ефимов А. В. Указ. соч. С. 80–81.

Сама возможность говорить о градостроительной живописи К. Малевича как о некоем единстве требует многочисленных уточнений, которые целесообразно сделать, намеренно погрузившись в традиционный для отечественной философии контекст выделения и противопоставления онтологии и гносеологии.

Онтологически предложенные художником рисунки градостроительной живописи представляют собой ментальное образование. В реальной жизни они чаще всего строятся из разделенных в пространстве фрагментов, которые «монтируются» в сознании в одну общую картину. Все элементы рисунка имеют явную или стертую смысловую зависимость друг от друга. Они несамостоятельны, обретают смысл только в нераздельном единстве с другими частями и вместе образуют целое, которое не сводится к сумме частей, а обладает совершенно иными качествами. Такой синтез неизбежен во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением нескольких фактов, явлений, предметов. Пожалуй, наиболее ярко он реализуется в искусстве кино, однако, как справедливо замечает С. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938», представляет собой отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство. Два каких-либо куса, поставленные рядом, неизбежно соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество⁵.

С точки зрения гносеологии сложенные вместе фрагменты города образуют некую идеальную сущность, концепт. Термин «концепт», заимствованный из математической логики и являющийся одним из основных понятий когнитологии, по сей день не имеет однозначного толкования, но наиболее часто определяется как ментальное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода⁶; как своего рода «алгебраическое выражение значения» (Д. С. Лихачев)⁷, которым мы оперируем, ибо охватить значение во всей его сложности просто не успеваем, не можем, а иногда по-своему интерпретируем его в зависимости от своего опыта.

Для выражения концепта, ключевой идеи художник предлагает свой способ репрезентации. В современной эпистемологии под репрезентацией, до сих пор одним из наиболее сложных и спорных понятий теории познания, понимают представление смысла с помощью разного рода посредников между объектом и субъектом познания. Сущность знаковой репрезентации заключается в идеализации материального мира. «Любое знание, – пишет М. А. Розов, – выделяет в действительности или конструирует некоторый объект (явление, ситуацию), который мы будем называть референтом знания, и приписывает этому объекту определенную характеристику. Эту последнюю мы и будем называть репрезентатором»⁸. С традиционной точки зрения репрезентация представляет собой взгляд на объект через призму теоретического и практического субъективного опыта⁹; опосредованное, «вторичное» представление первообраза и образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов¹⁰; метод когнитивного присвоения мира, способ понимания человеком собственных возможностей восприятия и познания, моделей в культуре и культуры как модели определенного типа практики¹¹.

⁵ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 157.

⁶ Абушенко В. Л., Кацук Н. Л. Концепт // Новейший философский словарь. 2-е изд. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 503–504.

⁷ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 150.

⁸ Розов М. А. Теория и инженерное конструирование // Эпистемология и философия науки. Т. 1, № 1. 2004. С. 19.

⁹ Розов М. А. Наука и литература: два мира или один? (Опыт эпистемологических сопоставлений) // Альтернативные миры знания / под ред. В. Н. Поруса и Е. Л. Чертковой. СПб.: РХГИ, 2000. С. 80–101.

¹⁰ Микешина Л. А. Репрезентация // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+»; «Реабилитация», 2009. 1248 с.

¹¹ Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. 506 с.

В художественной практике репрезентация часто строится на принципе особой «мифической отрешенности», которую А. Ф. Лосев предлагает понимать как отрешенность от смысла, от идеи изолированных и абстрактно выделенных вещей в повседневной жизни. Мифическая отрешенность превращает обычную идею вещи в новую и небывалую, предполагая примитивно-интуитивную реакцию на вещи. Например, идею ковра трансформирует в ковер-самолет. Примерно то же самое происходит в пространстве города. Новая художественная идея становится средством, способным по-новому структурировать существующее городское пространство, задать новые координаты и сформировать среду с особыми качествами. И эта функция градостроительной живописи оказывается очень важной и востребованной в городском пространстве. Прежде всего, потому, что история оставляет после себя материальные следы, превращая город в «удивительное чудовищное создание», и здесь очень трудным становится выражать идеи в одной и той же форме. Таких одинаковых форм со временем накапливается слишком много, и каждое новое послание тонет в «архитектурном шуме». Новые идеологические установки нуждаются в новом языке.

Невозможно, «эвакуировав население, взорвать старые города и выстроить новые на новом месте по новому плану»¹², гораздо легче и эффективнее просто перекрасить город, «взорвать» его цвет, разрушить старые цветовые образы и заменить их новыми. С помощью градостроительной живописи можно «редактировать» (Р. Колхаас)¹³ город, меняя соотношение между фоном и рисунком, поскольку живописные знаки способны мгновенно менять семиотический статус культурных форм городского пространства и даже превращать отдельные городские объекты из «вещей с минимально выраженными знаковыми свойствами» в «собственно знаки» – вещи с максимальным семиотическим статусом, специально задуманные и сделанные ради их знаковой функции¹⁴.

Каждый способ художественной репрезентации кроме качественного показателя, под которым понимается дискурсивная характеристика модели и ее коннотативные векторы, имеет количественные характеристики, к которым относятся продуктивность модели, ее способность к развертыванию и типовые направления развития. В развитии градостроительной живописи важную роль играет фактор «квазибиологических социокультурных мутаций», которые здесь имеют не характер случайной ошибки или незначительного нечаянного искажения текста (как в случае социоэволюции в целом), а осознанного и целенаправленного воздействия. Так как поле городской культуры представляет собой некий невозобновляемый ресурс, то, как только «запасы» этого ресурса истощаются ниже некоего порогового значения, оказывается практически неизбежным определенный эволюционный сдвиг¹⁵ и запускается процесс «мутации» и новой «редакции» цветовой ткани города.

Анализу каждого из обозначенных аспектов градостроительной живописи К. Малевича посвящена отдельная глава монографии.

В первой главе рассматривается философия градостроительной живописи К. Малевича и выделяются ее ключевые идеи.

В следующей главе анализируются реализованные художником пространственные проекты организации городской среды – сценическая архитектура, концепция праздничного оформления Витебска, архитекторы и планисты.

¹² Миллс Ч. Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О. А. Оберемко; под общ. ред. и с предисл. Г. С. Батыгина. М.: Изд. дом NOTA BENE, 2001. С. 8.

¹³ Тарханов А. Рем Колхаас: Я не строю здания-трюки. Я строю здания-эксперименты // Коммерсантъ. 5 июня 2007.

¹⁴ Предложенный А. К. Байбуриным термин «семиотический статус вещей» понимается как отражение конкретного соотношения «знаковости» и «вещности» и соответственно – символических и утилитарных функций, величина которого прямо пропорциональна «знаковости» и обратно пропорциональна «вещности» (Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 71–72).

¹⁵ Само функционирование системы как один из факторов эволюции в своей работе рассматривает А. В. Коротаев (Коротаев А. В. Социальная эволюция: факторы, закономерности, тенденции. М: Восточная литература РАН, 2003. С. 44).

Далее предлагается анализ способа репрезентации, который К. Малевич выбирает для своей «редакции» городской среды, рассматриваются иконография и колористика градостроительных рисунков художника.

И, наконец, в последней главе описываются социокультурные «мутации» градостроительных идей художника, их влияние на архитектурные и градостроительные идеи русского авангарда и способы существования в современной городской культуре.

Все произведения, реализующие принципы организации городской среды, рассматриваются как единый текст, который отличается удивительной стилистической общностью и представляет собой целостный и самостоятельный феномен культуры.

Глава 1

Философия

Рождение новой мифологии

Отправным пунктом для формирования концепции градостроительной живописи К. Малевича стало осознание хаоса и отсутствия порядка в существующем городском пространстве. Чувство, в принципе, закономерное и распространенное в годы социальных потрясений, когда разрушена сложившаяся картина мира, а новая только начинает складываться, и очень важное для рождения новой мифологии и нового способа структурирования городского пространства.

Художник отчетливо ощущал, что городское пространство переполнено архитектурными «призраками» прошлого. Используя метафоры и образы смерти, он рисовал жуткую картину, которую видел вокруг. Для него городское пространство состояло из «умерших» построек, «тела» которых не выдержали стремительного развития общества. Здания «умерли» потому, что их «платья не могли вместить современный бег». Теперь бетонные стены «обтягивают дряхлые тела покойников»¹⁶. Кругом лежат «совершенные прекрасные скелеты, которые потеряли свой образ и по которым нельзя уже больше узнать <ни> выражения лица, ни мышления»¹⁷.

В такой ситуации К. Малевич предлагал действовать решительно: «закапывать» покойников¹⁸ и искать новые способы выражения стремительного движения времени. Для него было совершенно очевидно, что подошло время новой «мутации» художественного языка архитектуры, поскольку, с одной стороны, старых архитектурных знаков накопилось столько, что новые идеи уже больше не слышны; с другой – общество так изменилось, что перестало понимать эти старые знаки. С новым обществом нужно было говорить по-новому. Для выражения современных идей нужен был особый язык искусства, который будет меняться вместе с обществом, «расти вместе со стеблем организма», складываться «в единстве общей культуры современного движения мира», потому что «все, что творит человек, – деталь, элемент его общей коллективной картины мира»¹⁹. «Новая жизнь рождает и новое искусство, – пишет он, – и если мы будем опираться на то, что красота вечна, то в новой жизни – новая красота»²⁰.

Художник был увлечен формированием новой художественной идеи, активным и творческим поиском новых средств выражения социальных смыслов, необходимых для идеально организованного как в социальном, так и в культурном плане места, где живет человек.

Надо сказать, что подобные представления о существовании рациональных конструкций, способных превратить хаос в космос, упорядочить существующую действительность с помощью выверенной гармонии, имеют долгую и богатую историю в религии, литературе, философии, искусстве и лежат в основе большинства известных социально-политических утопий и проектов «бумажной» архитектуры. Начиная с середины XV века практически все утопии разыгрывались в ситуации, в определенных отношениях корректирующей свойства реального городского пространства, и «излюбленный мотив библейского сада Эдем был заменен на виды

¹⁶ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу // Малевич К. Черный квадрат / вступ. ст. и коммент. А. С. Шатских. СПб.: Азбука, 2001. С. 61–62.

¹⁷ Малевич К. Живопись // Малевич К. Черный квадрат. С. 365–366.

¹⁸ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу. С. 60.

¹⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Черный квадрат. С. 106–107.

²⁰ Там же. С. 109.

общественных мест, которые действительно можно было создать»²¹. Одной из самых очевидных черт утопии, по мнению Ф. Аинса, стал урбанизм, а «одним из самых устойчивых топов утопической мысли» – идеальный воображаемый город, противопоставленный реальному городу «со всеми его очевидными и, видимо, неизлечимыми пороками»²². Даже теоретики, разрабатывавшие исключительно социальные утопии (Р. Оуэн, К. А. Сен-Симон, Ш. Фурье, Ж. Б. А. Годен, Ф. Буонарроти, Э. Кабе), неизбежно так или иначе описывали, как они представляют себе городское пространство своих идеальных миров.

В начале XX века художники, архитекторы, писатели и композиторы настолько активно увлеклись поиском выхода из нужды, отчаяния и атмосферы сделок городской жизни²³, что искусство утопии в архитектурном проектировании, часто иронически обозначаемое как «бумажная» архитектура и связанное «с идеями архитектурных проектов, не выполняемых или заведомо не выполнимых в материале»²⁴, достигло своего расцвета. В послевоенной и послереволюционной Европе потребность переустройства городского пространства, которая, по мнению Х. Й. Ригера, всегда неизбежно связана с революцией²⁵, из-за ограниченных возможностей строительства в это время в основном реализовалась в письменных призывах и утопических моделях.

При этом и авангардистов, и утопистов-революционеров объединяет их восторженное, страстное отношение к проекту идеального будущего и отвращение к прошлому, к реальному прошлому в жизни и искусстве²⁶. В обоих случаях перед нами попытки создания нового, единого и понятного всем языка будущего. Такой же подход характерен и для концепции К. Малевича.

Только в отличие от большинства современных ему архитекторов и художников К. Малевич намерен был реализовать свои художественные идеи по преобразованию городского пространства на практике. Он понимал, что это будет нелегко, поскольку *был* убежден, что в отличие от живописи, где новые принципы легко применить на чистом холсте, музыки и искусства слова, где быстро и ярко реализуются революционные художественные идеи, и даже архитектуры – искусства, которое дает большие возможности для воплощения новаторских взглядов, материал в градостроительстве достаточно инертен. В других искусствах мы можем все начать с чистого листа. В градостроительстве так практически никогда не получается.

Тем не менее, художник был уверен, что такой способ есть. Нужно только найти «среди клокующих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов» «упругие формы, которые разрежут утонченный будучий запах парфюмерной культуры, всклокочат прически и обожгут лики мертвых масок улиц»²⁷. Его интересовал поиск новых средств репрезентации, которые позволили бы взглянуть на город под другим углом зрения. И тогда, как в калейдоскопе, из существующих элементов можно будет построить новый рисунок.

Способом «мифической отрешенности» от существующей действительности для градостроительной живописи К. Малевича стал уход в архитектурную беспредметность. В его художественной концепции понятие архитектурной беспредметности сыграло роль «прибавочного элемента». Под прибавочным элементом художник понимал возникающий в процессе раз-

²¹ Margolin V Der Utopische Impuls // Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus / V. Greene. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 24.

²² Аинса Ф. Реконструкция утопии / предисл. Ф. Майора; пер. с фр. Е. Гречаной, И. Стаф. М.: Наследие, 1999. С. 24.

²³ Greene V Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 14.

²⁴ Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб: Азбука-классика, 2005. С. 60.

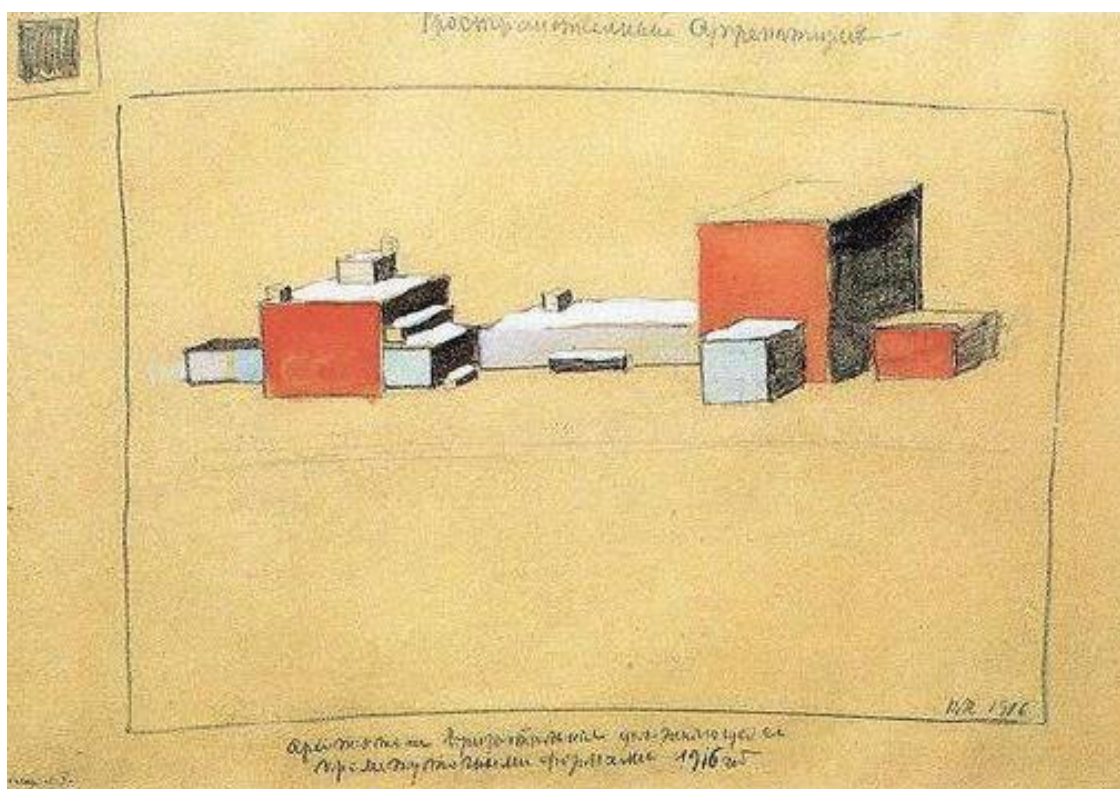
²⁵ Pdeger H. J. Die farbige Stadt: Beitrage zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939. Zurich: Fotodruck, 1976. S. 53.

²⁶ Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. С. 220.

²⁷ Малевич К. Ось цвета и объема // Малевич К. Черный квадрат. С. 68.

вития искусства новый структурообразующий принцип, внедрение которого в сложившуюся художественную систему способно перестроить её на новый лад²⁸. По сути, этот термин он использовал как синоним сложившегося в эпистемологии понимания репрезентации.

К. Малевич был убежден, что никакие природные формы не подходили для оформления современных городских строений. Ведь, по его мнению, в архитектуре, как и в любом другом искусстве, должны аккумулироваться и выражаться в сжатой форме ощущения от жизни. И чтобы передать ощущения современной городской жизни, необходимы были новые знаки, форма которых принципиально не природна. «Необходимо отвязаться от предметного, – пишет он, – нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф. Мы же должны творить, как и вся наша техническая жизнь»²⁹.



Малевич К. Таблица № 3. Пространственный супрематизм. Вторая половина 1920-х. 54,1x36 см. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш³⁰

К. Малевич призывал отказаться от копирования не только форм природы, но и форм самой архитектуры. Он настаивал на невозможности использования в современном ему городе сложившегося языка архитектуры и выступал с его жесткой критикой. В статьях, размещенных в газетах «Анархия» и «Искусство коммуны», он пишет, что новое не может ужиться со старым и что в то время, как все остальные искусства уже совершили огромный прорыв вперед, архитектура по-прежнему топчется на месте, опираясь, «как на костыли», на греческие колонны: «Искусство живописи двинулось вперед за современной техникой машин. Литература оставила чиновничью службу у слова, приблизилась к букве и исчезла в ее существе. Музыка от будуарной мелодии, нежных сиреней пришла к чистому звуку, как таковому. Все искусство

²⁸ Ковтун Е. Ф. Путь Малевича // 1878–1935: Каталог выставки. Москва, Ленинград, Амстердам, 1988. С.166

²⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве. С. 113.

³⁰ Казимир Малевич в Русском музее / авт. – сост. И. Арская и др. СПб.: Palace Editions, 2000. 450 с.

освободило лицо свое от постороннего элемента, только искусство архитектуры еще носит на лице прыщи современности, на нем без конца нарастают бородавки прошлого»³¹.

К. Малевич считал все архитектурные формы по сути своей потенциально беспредметными. Он был убежден в том, что знаки любого языка искусства обладают свойством асимметричного дуализма, описание которого принесло позже всемирную известность С. О. Карцевскому³². Суть его в том, что форма и содержание связываются в знаке только на какое-то время. Обе части имеют свою историю развития в диахроническом плане и испытывают различные трансформации в синхронии. К. Малевич пишет об этом так: «...все Искусство в сущности своей беспредметно, постоянно, абстрактно, и если в его формы абстрактные и поселятся бездомные идеологии, то сами они и вкладывают свое содержание в Искусство, но только временно, ибо каждое идеологическое учение временно есть и не может пережить формы Искусства, как не может пережить образ, лик человеческий свой скелет»³³.

По мнению художника, форма и содержание архитектурных знаков находятся в состоянии неустойчивого равновесия. Со временем происходит постепенное выветривание первоначальной семантики. Утрата семантической глубины оставляет от наполненного содержанием художественного образа одну лишь оболочку. Таким образом, здание становится абстрактным. От него остается лишь скелет. «Архитектурное Искусство есть Искусство чистое, беспредметное, даже и в том случае, когда формы его стоят в зависимости от того или иного содержания извне, религии и друг<их> идеологий, – пишет К. Малевич. – Потому оно беспредметно, что впоследствии, когда содержание исчезнет и его уже забудут и люди не будут знать, для каких целей оно <здание> строилось, то будут воспринимать его исключительно беспредметно»³⁴.

³¹ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу. С. 58–62.

³² Карцевский С. О. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях / сост. В. А. Звегинцев. Ч. II. М.: Просвещение, 1965. С. 85–90.

³³ Малевич К. Живопись. С. 365–366.

³⁴ Там же. С. 365–366.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.