



УДК 72.01:7.01

М. В. ДУЦЕВ, д-р архитектуры, зав. кафедрой дизайна архитектурной среды¹, гл. науч. сотрудник, зав. Отделом проблем теории архитектуры², проф. кафедры архитектуры и реставрации Инженерной академии³

НОВЫЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ» СРЕДЫ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX–XXI ВВ.¹

¹ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет».

Россия, 603952, г. Н. Новгород, ул. Ильинская, д. 65.

Тел.: (831) 433-05-52; эл. почта: nn2222@bk.ru

²Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ.

Россия, 111024, Москва, ул. Душинская, д. 9.

Тел./факс: (499) 951-82-72; эл. почта: niitag@yandex.ru

³ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы».

Россия, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6.

Тел: (499) 936-87-87, (903) 609-21-73; эл. почта: rudn@rudn.ru

Ключевые слова: архитектурная среда, художественная интеграция, «художественный элемент» среды, художник, архитектор.

Статья посвящена выявлению предпосылок авторской концепции нового «художественного элемента» среды на основе анализа взаимосвязи архитектуры и художественной культуры XX–XXI веков. Художественные элементы становятся характерными активизирующими началами, определяющими творческий почерк художника или архитектора и во многом задающими выразительную тему произведения. В статье анализируются подходы классиков авангарда (К. Малевича, И. Чашника, Н. Суекина), их более поздних последователей и интерпретаторов (В. Стерлигова, М. Шварцмана), художников-концептуалистов, активно взаимодействующих с пространством (И. Кабакова, Ф. Инфанте, О. Эллиассона) и архитекторов с адресным образным языком (З. Хадид, Ф. Гери, П. Эйзенмана). Определен ряд основных линий актуального архитектурно-художественного взаимодействия: пластический код криволинейного пространства, цифровой код и язык медиа, дневное или вечернее светопространство, пространственные ассамбляжи и гибриды, «литературный» код концептуального высказывания.

Введение

Художественное поле современной архитектуры на редкость противоречиво, что связано с очевидными приоритетами экономического, технического, социального или экологического характера. При этом образная выразительность по-прежнему необходима, а коммуникативные качества архитектурной среды востребованы, пожалуй, как никогда. Данное несоответствие составляет существенную проблему новейшей профессиональной практики и становится не

¹Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации на 2026 год

менее чувствительным вызовом для научного сообщества. Развивая авторское научное направление художественной интеграции в новейшей архитектуре, предлагается наметить определенную теоретическую рамку на пути к интегральной архитектурно-художественной среде. Важным шагом здесь мыслится концепция нового трансформационного «художественного элемента» среды, заявленная и недавно опубликованная автором настоящего текста [1]. Согласно обозначенной концепции, разные элементы или коды могут рассматриваться как факторы, активирующие те или иные пластические качества архитектурного произведения.

«Художественный элемент» в динамике: от изобразительного искусства к архитектуре

Постараемся найти предпосылки высказанной идеи среди художественных воззрений, укорененных в искусстве XX века. В первую очередь, вспоминается теория прибавочного элемента К. С. Малевича [2], согласно которой рожденный ее автором супрематический код способен полностью изнутри трансформировать и преобразить весь дальнейший пластический (формальный и пространственный) строй культуры человека и все виды искусства, включая архитектуру (рис. 1 цв. вклейки). Несмотря на очевидную провокативность, ортодоксальность и дерзость высказанной идеи, дальнейший ход истории отчасти подтвердил ее состоятельность. Архитектура, дизайн, концептуальное искусство в значительной степени восприняли пластический вирус чистой геометрии, сделав ее частью стиля современности. Другое дело, что на вопрос, насколько это подтверждает влияние именно изобретений Малевича, ответить не так просто. Возможно, что он, обладая даром пророка, действительно, почувствовал происходящий на том переломном рубеже общий поворот пластической культуры и предугадал последствия.

Обнаруженная неопределенность подсказывает важную особенность, которую не стоит игнорировать в рассуждениях о «художественном элементе» среды: любой ответ о единоличном «авторстве» при такой оптике будет поверхностным. Тот же Малевич утвердительно писал о своем главном детище: «Черный квадрат не дан, а задан». «Задан» – не только одним конкретным художником-автором, но и самой приоткрытой тайной мироздания... Так и сегодняшние элементы или коды – во многом «заданы» нам исторически или извне – из окружающего пространства. Как раз здесь и таится ресурс средовой интегративности.

Ближайшие ученики Малевича, Илья Чашник и Николай Суетин в большей степени транслировали супрематический код именно как декор или «ордер» в терминологии их учителя [3]. Но заметное нивелирование теоретической глубины супрематизма несколько не снижает значимости их искусства: во многом благодаря разработанной ими декоративной стороне стиля (в основном, проекты росписей фарфора) зародившийся тогда канон смог найти свою апробацию и развитие в материале (рис. 2 цв. вклейки). «Прибавочный элемент» супрематизма здесь мыслится и считывается буквально – как аранжировка поверхности, по сути украшение.

Владимир Стерлигов, по своему собственному признанию, «поставил чашу» после квадрата Малевича, при этом оттолкнувшись именно от заветов предшественника. «Чашно-купольное» бытие, воплощенное художником, соединило обновленные пространственные построения и духовную концепцию,

К СТАТЬЕ М. В. ДУЦЕВА
«НОВЫЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ» СРЕДЫ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX–XXI ВВ.»



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Рис. 1. Казимир Малевич. Архитектон «Гота». 1923 (?) г. Гипс
Фото М. В. Дущева на выставке «Наш Авангард», ГРМ, Санкт-Петербург, 2025 г.

Рис. 2. Николай Суетин. Ритмическая последовательность. 1922 г.
Б., гуашь, китайская тушь, коллаж. 28х19,5. Фото М. В. Дущева

Рис. 3. Михаил Шварцман. Иература. 1970 г.
Доска, холст, левкас, темпера. Фото М. В. Дущева

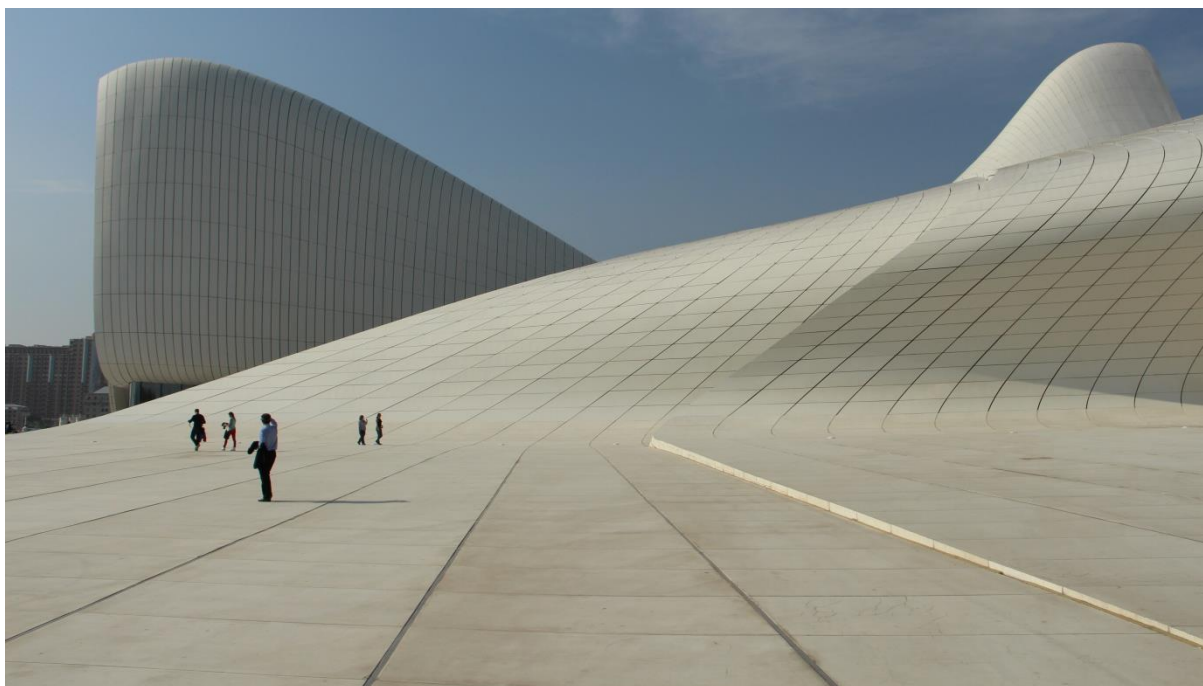


Рис. 4. Заха Хадид. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (2012 г.)
Фото М. В. Дущева



Рис. 5. Франсиско Ифанте Арана. Супрематические игры, 1968 г. Фото М. В. Дущева на выставке «Франсиско Ифанте. Метафора бесконечности», ГТГ, Москва, 2025 г.



Рис. 6. Илья Кабаков, тотальная инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей комнаты». 1985 г. Фото М. В. Дущева



Рис. 7. Олафур Эллиассон, постоянная инсталляция «Ваша радужная панорама» (*Your rainbow panorama*) на крыше художественного музея AROS (*Aarhus Kunstmuseum*) в Орхусе, Дания. 2011 г.

© Colin / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0

Режим доступа: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/-Your_Rainbow_Panorama-at_ARoS_Aarhus_Kunstmusem%2C_2017-04-12_3.jpg

адресующую к пониманию первоначала в традиционном религиозном смысле. И в то же самое время, «чаша» Стерлигова вполне ожидаемо и пластически оправданно выглядит в контексте учений иного рода: поисков расширенного смотрения Михаила Матюшина (и других представителей Института художественной культуры) или интуиций планерного видения Кузьмы Петрова-Водкина [4]. Конечно, все эти художественные оптики, испытывая очевидную тягу к органике и благоговение перед естественно-природным началом, явно преодолевают поверхностное природоподобие, а содержат в основе тягу к открытию всего мира – увидеть и образно представить мир целиком. И для этого художники выбирают тот или иной инструмент пространственной трансформации, приближающий к искомой правде.

Иератические построения еще одного неочевидного последователя Малевича Михаила Шварцмана «сложнее» супрематизма, так как появились в иную эпоху потерянного среди хаоса мира человека второй половины XX века [5]. Манифестируя свои иературы, художник акцентирует необходимость выращивания форм и их постоянную трансформацию, метаморфируемость в направлении фрактальных «гибридных» по характеру визуальных структур (рис. 3 цв. вклейки). Выращенный таким путем художественный язык одновременно рождает орнаментальные геометрические построения и иконические знаки духовной практики их автора. Характерная знаковость, даже «иконность» произведений художника не чужда динамике, концентрируя внутреннюю потенцию к сложным взаимным превращениям пространственных планов и форм.

В этом контексте сразу же хочется отметить популярность идеи органического произрастания искусственно созданных форм, которая стала частью сегодняшней культуры мира. Заха Хадид, оттолкнувшись от Малевича, пришла к криволинейному ордеру построения формы, структуры и пространства, сделав его изначальным лейтмотивом своего авторского стиля и частью архитектурного мейнстрима (рис. 4 цв. вклейки). С другой стороны, искривление, волновая динамика, хаотические переплетения потоков, столь ярко демонстрируемые в архитектуре бюро Хадид, явились ответом на открытия теории сложности второй половины XX века. Параметрическая доктрина, рожденная П. Шумахером в творческой лаборатории мастерской Хадид, провозгласила изменчивость и пластичность как модель отзывчивой архитектуры, органично следующей линиям местности, самой создающей подобие архитектурного ландшафта. Однако, есть версия, выдвинутая и обоснованная в недавних исследованиях Ю. В. Юровской («Пластика в архитектурном формообразовании З. Хадид»), что значительное влияние на архитектурный почерк З. Хадид оказали исконная каллиграфия, традиции ковроткачества, т. е. как раз те художественные мотивы, что принято относить к первому ряду локальной культурной идентичности [6].

Поэтому, учитывая описанный выше пример, не станем упрощать и сводить процесс вызревания «художественного элемента» к независимому изобретению языков, которые словно «прибавляются» или насильно внедряются в течение культурных процессов, становясь катализаторами новаций. Существуют и накопительный эффект, и ген развития, побуждающий к метаморфозам, но не только это. Безусловно, свое фундаментальное влияние оказывают некие по-прежнему весьма таинственные и по большей части сокрытые от человека

эволюционные силы, культурные «стихии», подготавливающие стадийные сдвиги пластических поисков поколений. Возможно, и нам далее не стоит претендовать на описание таких «больших» процессов, а ограничиться более адресными, иной раз даже более интересными в сиюминутном контексте, элементами, меняющими эстетические параметры среды и предпочтения ее пользователей.

И все же, в завершении предыдущих размышлений о многомерном бытовании идеи кривизны в профессиональном творчестве, отметим еще некоторые особенности. Если рассмотреть появление кривой в работах архитекторов рубежа XX–XXI веков, то мы можем обнаружить интригующее методологическое сходство. У З. Хадид прообразом кривизны были сдвиги, отклонения и нарушения прямого угла (знаменитая утопия под названием «89 градусов»). Таким образом, отклонение всего на 1 градус стало первым шагом на пути движения к последующим безудержным пространственным вихрям. П. Эйзенман, последовательно экспериментируя с модернистской решеткой, усложняя, умножая ее и превращая в наложения, вычитает часть «квадрата», оставляя его половинку (L-форму), лишая структуру стабильности [7]. Действие приводит к самоорганизации формы, наподобие тетриса. Кривая в работах мастера появляется значительно позже, но в той же логике отказа от прямолинейности, структурной и концептуальной. Сложноорганизованные кривые у Ф. Гери – порождения и подтверждения хаоса, спонтанности, но также во многом появившиеся и развивающиеся в ответ «прямой» геометрии.

Суммируя наши наблюдения за развитием идей круга Малевича и краткие экскурсы в творческий процесс знаковых мастеров новейшей архитектуры, представляется вполне возможным весьма парадоксальный вывод о том, что «кривой» канон стал не просто следствием «прямого», но и его закономерным продолжением, развитием, словно заложенным изначально. Криволинейные построения можно воспринять и увидеть в логике прямого угла в качестве развития того же концептуального первоначала и, соответственно, базового художественного элемента. Порядок и хаос удерживаются единым сквозным пластическим процессом, в тот или иной момент времени позволяющим проявиться разному и даже противоположному.

Пространственный «художественный элемент»: современный художник и среда

Безусловно, художественный поток невозможно рассматривать вне общего мировоззренческого и социального поля. К таким ключевым вехам следует отнести системный пересмотр отношения человека к природе, который сегодня обогащается новыми оттенками. Природный ландшафт как явление максимально естественное и абсолютно, безоговорочно красивое всерьез конкурирует с рукотворным. Вспомним, что архитектурными критиками не раз отмечалась гармония указанных выше начал, применительно к традиционной архитектуре, что также относится и к творениям классиков архитектуры. Красноречивым примером может служить восторженное описание Г. Зиммелем вида Флоренции с холма Фьезоле, смысловой центр которого образует купол Брунеллески [8]. Основной посыл, подразумеваемый философом, состоит в торжестве человеческого разума, его творения, органично венчающего совершенство ландшафта. Признаем, что в сегодняшних реалиях такое суждение не вполне

уместно, что связано и с эволюционной чередой разочарований в человеческом гении, и с обновленной оптикой, и с новой этикой отношения к окружению.

При всей спорности позиций приверженцев так называемых «плоских онтологий», следует признать, что они подсветили сущностный поворот в сознании потребителя, который отныне гораздо чаще склонен задумываться о равенстве всего живого (и неживого) на планете [9]. Экологическое равноправие предполагает соответствующее понимание среды как общего дома, а также признание наличия потаенных, сокрытых и до конца не постижимых людьми законов, процессов и мотиваций наших соседей по пространству. Сориентированная на человека концепция места теперь все чаще соседствует и сопрягается со средой обитания, сподвигая художников на смелые поиски нечеловеческой перспективы взгляда или странных симбиотических сущностей. Примерами могут послужить ассамбляжи из элементов природы и техники, цифры и механики, проекций и физических артефактов. Противоречивые комбинации порой далеко уходят от чего-то, по правде, живого, показывая техногенные мотивы как потенциальную состоятельную экосистему.

Обратимся к художественным концепциям авторов, заведомо работающих с пространством, а потому прямым образом на него влияющим.

В контексте своей концепции Франсиско Инфанте предлагает рассматривать изобретенное им понятие «артефакта» как созданный руками объект, меняющий среду (рис. 5 цв. вклейки). Артефакты Инфанте практически дословно унаследовали идею Малевича с тем отличием, что «прибавляются» они не концептуально к художественной культуре, а напрямую к окружающей реальной среде. В такой ошеломляющей очевидности, по всей видимости, и кроется красота концептуальной, иной раз шутливой, игры автора. Мы помним, что и сам родоначальник супрематизма много думал и писал о формах будущего – им предполагались уже не только художественные формы, но и парящие повсюду реальные физические объекты. Именно с такими крайними полюсами супрематизма и ведет диалог современный нам автор. При этом всевозможные «реконструкции» мира, им предложенные, будь то абстрактные формы, вдруг обретшие свою реальность в воздухе или проявленные сквозь заросли в лесной чаще, замысловатые зеркальные поверхности, цветной снег или модернизированное звездное небо, воспринимаются красиво, убедительно, почти серьезно. На этом «почти» строится притягательность художественного высказывания, но с позиции средового искусства все несколько иначе: Ф. Инфанте предлагает совершенно достоверный эксперимент по художественной трансформации среды, доказывающий, что супрематизм реален.

Тотальные инсталляции Ильи Кабакова отражают целое мира иначе, не через один элемент или отдельный пространственный прием, а посредством оркестрового созвучия компонентов, предъявленных в разных медиа: бытовой хаос словно воссозданной обстановки, вымышленная документация, авторские рисунки... Рискнем предположить, что при такой художественной гибридизации ведущим началом выступает именно концепция – авторский нарратив, сюжет, судьба персонажа, притча, рассказанная многими языками, включая обиходные вещи. Творчество И. Кабакова всегда держит в фокусе внимания персонажа-человека, его мистифицированную историю, что порождает отклик у зрителя, побуждает к сопоставлению себя с героем произведения (рис. 6 цв. вклейки). Возможно ли корректно спроецировать такой «код» на архитектурное

средоформирование? Не возникнет ли в этом случае тавтологии, если принять во внимание формально близкое родство средового искусства и проектируемой среды? Если в момент появления подобного концептуального творчества оно воспринималось исключительно художественным, во многом провокационным жестом, то сегодня оно влилось и стало органической частью средовых стратегий организации фестивального пространства или открытых пространств современного города.

Светоцветовой язык Олафура Эллиассона пограничен архитектурному и чаще всего адресует к пространству, давая возможность художнику выбирать тот или иной путь создания «тотального» эффекта. Он может прибегнуть к имитации природного явления, как в знаменитой инсталляции «Погода», во время которой в грандиозном зале Тейт Модерн пылало гигантское закатное солнце. Другой вариант – дополнительная граница между человеком и миром, словно фотофильтр помогающая взглянуть на мир в ином свете и цвете. Этот прием использован в известной работе «Твоя панорама-радуга», возведенной на крыше одного из зданий в ревитализированном квартале в Орхусе (рис. 7 цв. вклейки). Зрители приглашаются пройти в павильон-кольцо, изнутри которого все окружение воспринимается исключительно в цветах радуги. Конечно, у востребованного сегодня художника много разных произведений в городских пространствах, созданных с помощью других медиа, но мы отметили те, что позволяют говорить о художественных элементах, дополняющих реальную среду: цветной свет и цветная светопрозрачная граница. То и другое, как и в творчестве Эллиассона, способно приобретать характер абсолютной средовой правды: световой эффект, заполняющий все пространство или цветное стекло, задающее новую оптику.

Заключение. «Художественные элементы» и актуальные направления архитектурно-художественного средоформирования

Сегодня арт-практики активно подпитывают фестивальную среду, в которой встречается максимально развернутый спектр их самых смелых и влиятельных проявлений. Фестиваль или городской праздник становится экспериментом, который за счет театрализации пространства и временных инсталляций способен кардинально видоизменить среду. Гротеск, насыщенные цвета, динамика, интерактивность и провокация позволяют приобрести такой среде исключительную социальную востребованность – особенно выигрышным выбором кажется язык поп-арта, рекламы или искусственного света. Но практика показывает, что зачастую фестивальные объекты характеризуются глубоким содержанием и стремятся стать проводниками авторской философии или указать на серьезную проблему в обществе. Популярность и читаемость сообщений на языке массовой культуры с элементами «высокого искусства» еще раз доказывает сегодняшнюю востребованность в специально активированной среде, акцентированно, порой агрессивно вызывающей к своему адресату.

Одним из наиболее востребованных медиа в среде сегодня является видеопроекция и ее разновидности – явление, очень точно встраивающееся и созвучное культурному коду сегодняшнего потребителя. С помощью медиа стал возможен рискованный союз развлечения как культурных форм досуга и нового визуального (или аудиовизуального) опыта, наследующего приоритеты серьезного, высокого искусства [10]. Более того, даже одна и та же работа может функционировать в двух во многом полярных режимах. Несмотря на то, что медиа-художники стараются преодолевать простой уровень визуального



спектакля, шоу, этот популярный ресурс медиа тоже кажется существенным. Возможность в прямом смысле массового потребления, когда большие количества зрителей одновременно захвачены световым спектаклем в пространственном окружении города и среди открытого ландшафта, открывает новые качества театральности среды. Полное преобразование в моменте времени.

В русле искусства медиа решает свои характерные задачи: переосмысление исходного материала (изображения, текста, видео или компьютерной анимации), оживление персонажей и их превращения с использованием искусственного интеллекта, масштабирование изображения, интерактивность, создание визуального сценария – по сути близкого кино. В диалоге со средой круг задач может быть и расширен, и значительно скорректирован. Архитектура выступает не просто экраном или «холстом», а ведет диалог с транслируемым изображением. При этом для медиа не составит труда на время зрительно видоизменить композицию фасада или практически полностью ее снівелировать, вплоть до полной дематериализации [11]. Действительно, по законам жанра, в среде встречается как минимум две видимых реальности: физическая среда места и образы световой проекции. Реальность того и другого позволяет им весьма красноречиво конкурировать в моменте времени. Нельзя забывать о наличии еще одной, не всем видимой реальности наблюдателя, которая становится правдивым фактом его сознания.

Современная культура средоформирования характеризуется внедрением и действием ряда магистральных линий или потоков пластических кодов, глубоко внедренных в профессиональное поле архитектора, дизайнера, художника и пользователя пространственной среды. Определим и зафиксируем наиболее характерные русла:

- пластический код криволинейного пространства;
- цифровой код и язык медиа;
- дневное или вечернее светопространство;
- пространственные ассамбляжи и гибриды;
- «литературный» код концептуального высказывания.

Исследование пластических кодов актуального искусства и новых востребованных «художественных элементов» будет продолжено в формате авторской теории интегральной архитектурно-художественной среды.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Дущев, М. В. Актуальное средоформирование. На пути к интегральной архитектурно-художественной среде / М. В. Дущев // Academia. Архитектура и строительство. – 2026. – № 2. – С. 73–79.
2. Малевич, К. С. Черный квадрат / К. С. Малевич. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. – 286 с. – ISBN 978-5-91181-872-2.
3. Хан-Магомедов, С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С. О. Хан-Магомедов. – Москва : Архитектура-С, 2007. – 520 с. : ил. – ISBN 978-5-9647-0139-2.
4. Органика : Беспредмет. мир Природы в рус. авангарде XX в. : выставка в галерее Гмуржинска, Кельн, 1999–2000 / [Науч. ред А. Повелихина]. – Москва : РА, 2000. – 131 с. : ил. – ISBN 5-85164-075-8.
5. Михаил Шварцман / Государственный русский музей ; составители Евгений Барабанов [и др.] ; статьи Евгения Петрова [и др.]. – Санкт-Петербург : Государственный

Русский музей : Palace editions, cop. 2005. – 483, [5] с. : ил. - (Русский музей представляет ... : альманах; вып. 111). – ISBN 5-93332-170-2.

6. Юровская, Ю. В. Проявление пластических образов в архитектуре Захи Хадид в ходе индивидуальных становлений архитектора / Ю. В. Юровская, О. И. Адамов // Архитектура и строительство России. – 2021. – № 1 (237). – С. 80–87.

7. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с. : ил. – ISBN 5-89826-123-0.

8. Зиммель, Г. Рим. Флоренция. Венеция [сборник] / Георг Зиммель ; [пер. с нем. Александра Филиппова-Чехова]. – Москва : Grundrisse, 2014. – 91, с. ил. – (Varia).

9. Дуцев, М. В. К новым онтологиям в архитектуре. Часть 2. Развитие плоских онтологий / М. В. Дуцев, А. А. Курбатов // Приволжский научный журнал / Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. – Нижний Новгород, 2024. – № 3. – С. 172–177.

10. Маккуайр, С. Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство / Скотт Маккуайр ; [пер. с англ. М. Коробочкин]. – Москва : Стрелка, 2014. – 388, [1] с. : ил. – ISBN 978-5-906264-29-9.

11. Гельфонд, А. Л. Типологические аспекты дематериализации архитектурной среды / А. Л. Гельфонд // Современная архитектура мира. – 2023. – Вып. 20, № 1. – С. 33–56.

DUTSEV Mikhail Viktorovich, doctor of architecture, holder of the chair of architectural environment design¹; chief researcher, head of the department of architecture theory issues²; professor of the chair of architecture and restoration³

NEW "ARTISTIC ELEMENTS" IN ARCHITECTURAL AND ARTISTIC CREATION OF THE XX–XXI CENTURIES

¹Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering.

65, Iljinskaya St., Nizhny Novgorod, 603952, Russia.

Tel.: (831) 433-05-52; e-mail: nn2222@bk.ru

²Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development (NIITIAG).

9, Dushinskaya St., Moscow, 111024, Russia.

Tel.: (499) 951-82-72; e-mail: niitag@yandex.ru

³Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba (RUDN University).

6, Miklukho-Maklaya St., Moscow, 117198, Russia.

Tel.: +7 (499) 936-87-87, (903) 609-21-73; e-mail: rudn@rudn.ru

Key words: architectural environment, art integration, "artistic element" of the environment, artist, architect.

The article is devoted to identifying the prerequisites of the author's concept of a new "artistic element" of the environment based on the analysis of the relationship between architecture and artistic culture of the XX–XXI centuries. Artistic elements become characteristic driving forces that define the creative style of an artist or architect and in many ways set the expressive theme of the work. The article analyzes the approaches of the classics of the avant-garde (K. Malevich, I. Chashnik, N. Suetin), their later followers and interpreters (V. Sterligova, M. Schwartzman), conceptual artists who actively interact with space (I. Kabakov, F. Infante, O. Eliasson) and architects with an highly specific visual language (Z. Hadid, F. Gehry, P. Eisenman). A number of main lines of contemporary architectural and artistic interaction have been identified: the formal code of curved space, the digital code and the language of media, daytime or evening light space, spatial assemblages and hybrids, the "literary" code of conceptual statement.



REFERENCES

1. Dutsev M. V. Aktualnoe sredoformirovanie. Na puti k integralnoy arkhitekturno-khudozhestvennoy srede [Actual environment formation. Towards an integrated architectural-artistic environment]. Academia. Arhitektura i stroitelstvo, 2026, № 2, P. 73–79.
2. Malevich K. S. Cherny kvadrat [The Black Square]. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2003, 576 p.
3. Khan-Magomedov S. O. Suprematizm i arkhitektura (problemy formoobrazovaniya) [Suprematism and architecture (problems of shaping)]. Moscow, Arkhitektura-S, 2007, 520 p., il.
4. Organica. Bespredmetny mir prirody v russkom avangarde XX veka [The Objectless World of Nature in the Russian Avant-garde of the 20th century]: vystavka v galeree Gmurzhinska, Kēln, 1999–2000, nauch. red. A. Povelikhina. Moscow, RA, 2000, 131 p., il.
5. Russkiy muzey predstavlyaet: Mikhail Shvartsman [The Russian Museum presents: Mikhail Shvartsman]. Almanah. Iss. 111, Saint-Petersburg, Palace Editions, 2005.
6. Yurovskaya Yu. V., Adamov O. I. Proyavlenie plasticheskikh obrazov v arkhitekture Zahi Hadid v khode individualnykh stanovleniy arhitekтора [The Emergence of Plastic Images in Zaha Hadid's Architecture during the Architect's Individual Stages of Development]. Arhitektura i stroitel'stvo Rossii, 2021, № 1 (237), P. 80–87.
7. Azizyan I. A., Dobritsyna I. A., Lebedeva G. S. Teoriya kompozitsii kak poetika arkhitektury [Theory of composition as poetics of architecture]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2002, 568 p., il.
8. Zimmer G. Rim. Florentsiya. Venetsiya [Rome. Florence. Venice]. Per. s nem. Aleksandra Filippova-Chekhova. Moscow, Grundrisse, 2014, 91, p., il. (Varia).
9. Dutsev M. V. Kurbatov A. A. K novym ontologiyam v arkhitekture. Chast 2. Razvitie ploskikh ontologiy [Towards new ontologies in architecture. Part 2. The development of flat ontologies]. Privolzhskiy nauchny zhurnal [Privolzhsky Scientific Journal]. Nizhny Novgorod, NNGASU, 2024, № 3, P. 172–177.
10. Makkuayr S. Mediyiny gorod. Media, arkhitektura i gorodskoe prostranstvo [The Media City: Media, Architecture and Urban Space]. Per. s angl. M. Korobochkin. Moscow, Strelka Press, 2014.
11. Gelfond A. L. Tipologicheskie aspekty dematerializatsii arkhitekturnoy sredy [Typological Aspects of the Dematerialization of the Architectural Environment]. Sovremennaya arkhitektura mira [Contemporary World's Architecture]. Vol. 20, 2023, № 1, P. 33–56.

© М. В. Дуцев, 2026

Получено: 20.07.2026 г.