

Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 56–61.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 56–61.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 008.009 + 72.01

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10209

ФАНТАРХИТЕКТУРА КАК РЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПРОЕКТИВНЫХ ПЛАСТИЧЕСКИХ УТОПИЙ

Сергей Степанович Соковиков

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, sokovik49@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается явление фантархитектуры, сочетающей свободную пластическую фантазию и ее визуальные проекции. Отмечается укорененность архитектурных фантазий в истории культуры. Выделена роль визуально-пластических паттернов, определяющих разнообразные вариации их воплощения в образах фантастической архитектуры. Приведен пример одного из наиболее значительных паттернов – образ Дома-Дворца как символического центра пространственного локуса, функционально синтезирующего значимые социокультурные интенции конкретной культуры. Проведено типологическое разделение архитектурных утопий и архитектурных фантазий как разных вариантов соотношения с реальной архитектурной средой. Показан процесс взаимной трансформации одного типа в другой и изменений их соотношения с реальной архитектурой в ходе развития креативных, технологических и технических возможностей культуры. В результате к XXI веку границы между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальными проектами оказываются зыбкими и проницаемыми. Это обстоятельство ставит под сомнение самостоятельное значение и ценность фантархитектуры, однако ее популярность и влияние не снижаются. Рассматриваются аспекты этой ситуации: утрата притягательного воздействия фантастической образности при практическом воплощении фантазийных артефактов; эффект оповседневнивания архитектурного объекта, воспринимающегося как привычный элемент реальной архитектурной среды; изживание генетически заложенного в фантархитектуре принципа игрового, «театрализованного» создания «невозможного» архитектурного образа. В этом контексте фантархитектура выполняет уникальную «опережающую» функцию: выступает провокативным фактором, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. В то же время она остается особой самодостаточной сферой «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

Ключевые слова: фантастическая архитектура, визуальные паттерны, архитектурная утопия, реальная архитектура, «опережающая» функция фантархитектуры.

Для цитирования: Соковиков С. С. Фантархитектура как реальное воплощение проективных пластических утопий // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 56–61. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10209.

Original article

FANTARCHITECTURE AS A REAL IMPLEMENTATION OF PROJECTIVE PLASTIC UTOPIA

Sergey S. Sokovikov

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, sokovik49@mail.ru

Abstract. The article examines the phenomenon of phantarchitecture, which combines free plastic fantasy and its visual projections. The rootedness of architectural fantasies in the history of culture is noted. The role of visual-plastic patterns is emphasized, which determine various options for their embodiment in the images of fantastic architecture. An example of one of the most significant patterns is given – the image of the House-Palace as a symbolic center of a spatial locus that functionally synthesizes significant socio-cultural intentions of a particular culture. The typological division of architectural utopias and architectural fantasies as different variants of correlation with the real architectural environment is carried out. The process of mutual transformation of one type into another and changes in their relationship with real architecture in the process of developing the creative, technological and technical capabilities of culture is shown. As result, by the 21st century, the boundaries between utopian projects, arbitrary fantasies and real

projects become unstable and permeable. This circumstance casts doubt on the independent significance and value of fantarchitecture, but its popularity and influence are not weakening. The article examines aspects of this situation: the loss of the attractive influence of fantastic imagery after the practical implementation of fantastic artifacts; the effect of addictive of an architectural object, which is perceived as a familiar element of a real architectural environment; elimination of the genetically inherent principle of playful, “theatrical” creation of an “impossible” architectural image inherent in fantarchitecture. In this context, fantarchitecture performs a unique “outstripping” function: it acts as a provocative factor contributing to the emergence of unusual, creative solutions in real architecture. At the same time, she it remains a special self-sufficient sphere of “impossible” fantasy images that satisfy the need for perception of the unrealizable, but visually convincing, exciting and imaginative.

Key words: fantastic architecture, visual patterns, architectural utopia, real architecture, the “outstripping” function of fantasy architecture.

For citation: Sokovikov S. S. (2022). Fantarchitecture as a real implementation of projective plastic utopia. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 56–61, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10209.

Термин «фантархитектура» не является общепринятым, поэтому следует объяснить целесообразность его использования в связи с особыми смысловыми аспектами предлагаемой темы. От образов принципиально произвольных архитектурных фантазий, сугубо условных и категорически несбыточных, артефакты фантархитектуры отличает внутренняя интенция к возможности осуществления их пластических решений в пространстве неких иных координат: в мифологическом прошлом, в мечтаемом будущем, в иных измерениях (светского или религиозного толка) и т. д. Вместе с тем невозможность реального воплощения подобных виртуальных конструкций в актуальном пространстве/времени определяет особую роль *фантастичности* как своего рода *социокультурной технологии*. Исходя из этого, под «фантархитектурой» предлагается понимать совокупность различных воплощений фантазийных архитектурных образов, включающую в том числе изображения строений, резко контрастирующих с принятыми в актуальном времени пластически-композиционными решениями; сооружений, «воздвигнутых» с помощью неизвестных в этот момент технологий; зданий, возникающих как воплощение неких идей в текстах различного рода (ветхозаветная Вавилонская башня, конструкция «Вавилонской библиотеки» Х. Борхеса, фантастический мир Дж. Пиранези и мн. др.). В этом смысле часть термина «*фант...*» отсылает к трем смысловым модусам, содержащимся в его значении. Во-первых, это указание на *функциональную роль фантазии* как основы свободной игры пространственно-пластического воображения в ходе создания архитектурного образа. Во-вторых, здесь обозначается *форма «фантазма» как способа осуществления визуальной проекции* воображаемого архитектурного объекта в предметно выраженном виде. Наконец, в данной терминологической конструкции высвечивается присущий фантархитектуре *феномен «фантомности»* - исторической устойчивости самой идеи фантазийного конструирования несбыточных казалось бы архитектурных творений, не существующих в буквально материальной форме, но реально переживаемых.

Репрезентации подобной «фантомной» архитектуры укоренены в истории в качестве принятых культурных практик. Так, например, известны самые разнообразные архитектурные фантазии, получившие интенсивное развитие во времена Возрождения. Причем на первых порах они представлены скорее как *архитектурный фон*, включаемый в визуальные тексты на мифологические, библейские и светские сюжеты, хотя такие фантазмы уже демонстрируют не только ассоциативную связь с основной фабулой, но и выступают пластически и смыслово значимыми «действующими лицами». С течением времени образная выразительность таких элементов все более осознается творцами, что приводит к возникновению *самостоятельных жанров живописи и графики*, в текстах которых фантазийные сооружения воплощают мифологемы «воображаемого» прошлого, проецируются в пространство актуального культурного сознания, дразнят воображение современников потрясающими картинами возможного будущего, опредмечивая метафорические образы и демонстрируя прихотливую игру пространственного воображения. Эта тенденция в разнообразных вариациях продолжилась и в последующие исторические этапы.

Парадоксальным образом фантомность подобных построений соотносилась с осязаемой предметностью и материальной овестьственностью реальных архитектурных объектов. К тому же следует отметить нередкое (явное или опосредованное) обращение творцов архитектурных фантазий к артефактам прошлых времен даже в тех случаях, когда создавались фантазийные конструкции, созвучные актуальным стилистическим мотивам или креативным представлениям о возникающем в мечтах облике небывало причудливого будущего. При этом в артефактах фантархитектуры доминирующим всякий раз неизменно выступают принципиальные отличия от исторических прототипов или современных пространственно-стилевых решений, когда именно такой контраст создает основу сильного эффекта при восприятии.

Однако при всем чрезвычайном разнообразии пестрого мира фантархитектуры, представленного в синхронной и диахронной временных проекциях, смыслово-стилевой анализ таких произведений культуры дает возможность обнаружить проявление в них устойчивых черт своеобразных социокультурных паттернов, на протяжении многовековой истории обуславливающих и стимулирующих жизнь подобного

архитектурного «утопизма». Фундаментальные основания этих паттернов, как представляется, определяет внутренне присущая культуре интенция к достижению завершенного совершенства, выраженная в стремлении кардинального преобразования существующего на пути к достижению гармонии смыслового и стиливого единства воплощенного образа. В контексте архитектурного творчества такая интенция находит концентрированное выражение в поисках того или иного варианта образа *Абсолютного Дома*. Этот образ, по сути, из века в век выступает одним из случаев конкретной локализации грезы об *Идеальном Месте*, воплощениями которого являются остров Утопия Томаса Мора, Город Солнца Томмазо Кампанеллы, Беловодье русских староверов и др. Следует отметить, что в содержательно-смысловых аспектах, во всяком случае — в своей матричной первооснове, образ Абсолютного дома сочленяет три функциональных посыла: он предстает *Домом Бога* (храмом), *Домом Духа* («башней из слоновой кости»), *Домом Человека* (обиталищем). Разумеется, соотношение и взаимодействие таких смысловых импульсов вариативно: любой конкретизированный архитектурный фантазм демонстрирует превалирование какой-либо из означенных ипостасей, однако другие при этом не устраняются, проявляясь опосредованно. Стоит обратить внимание: даже образы *анти-Дома* (Дом Греха, Дом Смерти и пр.) в ощутимой мере сохраняли связь с образом Абсолютного Дома, подчеркнуто дистанцируясь от него, а тем самым апофатически утверждая его совершенство. Данное обстоятельство принципиально важно для понимания смыслового диапазона фантархитектуры: ее содержание включает самые разнообразные проявления — от стремления к гармонически совершенным образам до гротескной демонстрации дисгармоничной «антиутопии». Отметим, что при всей широте спектра вариантов воплощения фантархитектуры, она тем или иным образом продуцирует визуальные образы наиболее значимых локусов культурного пространства, переосмысленные в причудливых формах. Свообразными «реперными точками» и одновременно эталонными образцами в сфере фантархитектуры выступают фундаментально значимые пространственные конструкты, выполняющие роль «несущих» паттернов.

Среди них одним из наиболее устойчивых и весомых выступает визуально выраженный концепт *Храма-Дворца*. Значение этого образа в морфологии и динамике культурного пространства трудно переоценить. Он выполняет функцию смыслового центра пространственной архитектоники, определяя векторы ее динамики и наделяя особыми значениями отдельные части пространства. Действенная функциональность «храмового» артефакта заключается в том, что в его целостном пространственном локусе осуществляется слияние предметно-земного и образно-возвышенного, проекций реальных практик и трансцендентных истин, то есть, переплетение самых различных и сущностно важных функциональных значений. Подчеркнем, что действенные значения этого паттерна отнюдь не ограничены исключительно религиозной сферой, воплощаясь в архитектурных решениях, казалось бы, функционально полностью светских. В этом смысле масштабным и показательным примером может служить довоенный проект «Дворца Советов» Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха (1933), — одна из впечатляющих проекций архитектурно-утопических идей советской эпохи. В соответствии с замыслом архитекторов «Дворец Советов» должен был представлять циклопическое сооружение высотой в 415 метров с возвышающимся над ним гигантским стометровым изваянием Ленина. Культурность характера этого колоссального здания должна была определяться не только проведением в нем наиболее важных событий жизни советского общества — съездов и собраний, но и организацией массовых демонстраций и разнообразных театрализованных зрелищ и представлений. Храмоподобность архитектоники Дворца Съездов создавало использование принципа визуально-пластического коллажа, соединявшего различные элементы «архитектурных систем и ордеров, бесконечные ряды колонн, многоуровневые ярусы и платформы, широченные монументальные лестницы, длинные перспективные галереи-виадуки, высоченные входные порталы и триумфальные арки» [2. С. 14–15]. Такое масштабное и причудливое визуально-образное решение совершенно логично, поскольку исполненное здание Дворца Советов замысливалось как воплощение проективной визуализации квази-религиозного культа «победившего социализма и коммунизма» и место демонстративного поклонения ему.

По ряду причин этот грандиозный замысел не был реально воплощен, но монументальный образ «Дворца Советов» получил широчайшее распространение и популярность у массовой аудитории через проекции в различных текстах: марках, открытках, иллюстрациях, кинопроизведениях. Так, например, величественный вид Дворца Советов возникает в кадрах футуристической панорамы Москвы в научно-фантастическом фильме «Космический рейс» (1936), а позже — в анимационном варианте этого сюжета «Полет на Луну» 1953 года. Сюжет фильма Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) включал в качестве смыслового важного эпизод, в котором грандиозное строение Дворца Советов будто прорастало на глазах у зрителей из привычного городского пейзажа, замещая и преображая его с весьма действенным по тем временам визуальным эффектом. В свою очередь, такая динамичная взаимосвязь реального ландшафта и фантазийных образов приводила к тому, что фантомный архитектурный конструкт обретал иллюзорную, но визуально убедительную достоверность.

Особо следует обозначить существенный в рамках темы аспект: фантархитектура включает разные типы соотношения с реальностью: *архитектурные утопии и архитектурные фантазии*. Первые возникают как проекты, неосуществимые в некое данное время, но предполагаемые к реализации в будущем. Во вторых демонстрируется произвольная фантазийная игра с реальными или вымышленными архитектурными элементами и пластическими конфигурациями как самоценный и самодостаточный творческий процесс, не предполагающий какого-либо прикладного исхода. Вместе с тем, такое различие не сводится к императивному характеру. Выбор того или иного варианта определяется субъективным импульсом творцов, однако дальнейшая судьба фантазийных образов складывается по-разному, показывая возможность превращения утопии в фантазию и наоборот. Даже когда в архитектурной фантазии «невозможное» достигает уровня абсурда, то есть, видимой утраты функционального смысла, оно парадоксально сохраняет потенциал возможного осуществления в реальной архитектуре. Более того, в некоторых случаях подобные причудливые фантазии находят реальное «овещественное» воплощение. В. В. Федоров и А. В. Левиков приводят примеры «перевернутого» дома в польском Шимбарке и расположенного в австрийском Лауфнитцдорфе «Дома фермера», архитектура которого, по их мнению, вдохновлена парадоксальными «невозможными» рисунками К. М. Эшера: «Мы видим обрывающиеся в пустоту лестничные марши, висящие в воздухе без видимой опоры объемы, вертикальные зеленые поверхности то ли газонов, то ли стен» [6. С. 23]. Разумеется, такие артефакты воспринимаются как экстравагантные архитектурные курьезы. Однако те из них, которые в определенный момент времени воспринимаются как абсурдные, могут нести в себе «некую “безумную” идею или функцию, недоступную в данный момент пониманию индивида или коллективного субъекта» [6. С. 26], но способную в дальнейшем обернуться вполне плодотворной тенденцией.

Подобное взаимопревращение утопического и фантастического прослеживается во всей истории фантархитектуры. Так, воображаемая архитектура в работах мастеров Возрождения передавала мечты о совершенном, гармоничном переустройстве визуального пространства и надежду на их воплощение. Суровая реальность превращала эти утопии в несбыточные грезы, однако парадоксальным образом, даже вне намерений авторов, некоторые фантазмы, вплоть до абсурдно-гротесковых, выступали спонтанными предвидениями архитектурных артефактов будущего. Так, А. О. Иванов обращает внимание на фантазмагорическую архитектонику образов триптиха И. Босха «Сад земных наслаждений», сочетающую мотивы бионики и готической архитектуры [1. С. 66]. Очевидно, что готические мотивы и сегодня занимают значительное место в различных фантазийных вариациях (например, в жанре фэнтези или субкультуре «готов»). А вот спектр невероятных «домов», представленных в том числе и на других полотнах Босха, предвосхищает самые «модерные» архитектурные тенденции: это биоморфные образы (дом-ягода, дом-яйцо, дом-дерево, дом-кувшин и пр.), химерические сооружения «нечитаемого» происхождения и облика. В современности это воплощается в постмодернистских зданиях самых причудливых форм, в биоархитектуре с ее стремлением к использованию естественных природных форм в конструктивных решениях.

Логика развития и совершенствования креативных, технологических и технических возможностей культуры неизбежно приводит к тому, что в XXI веке граница между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальной архитектурой оказывается практически размыта, а вместе с тем растет постмодернистская тенденция вариативного сочетания «отдельных знаков архитектурного словаря в едином фантастическом объекте» [3. С. 50]. Современное пространство все больше заполняется сооружениями совершенно непривычных очертаний. То архитектурно-фантазмическое, что предстает в виртуальных мирах Интернета, компьютерных игр или киноэкранов, завтра может воплотиться в реальных материалах, делая визуальную среду гораздо более разнообразной.

Однако, по мнению некоторых исследователей, такая ситуация имеет и оборотную сторону. Так, В. Н. Ткачев и Т. Н. Сарвут видят в подобных практиках тенденцию *дегуманизации культурного пространства*, приводящей в архитектуре к разбитию формы на отдельные части, уничтожению связей, симметрии, согласованности, образной целостности, возникновению хаотичного набора форм. По мнению этих авторов, «Психическое равновесие горожан спасает только то, что основное предметное окружение в социуме города – это тривиальная рядовая застройка, не претендующая на особый к ней интерес» [5]. Такое суждение представляется не совсем точным: тривиальная рядовая застройка вряд ли выступает основным условием «психического равновесия» в силу своей визуальной монотонности и невыразительности, что как раз требует включения в пространственную среду обитания выразительных пластических элементов и акцентов.

Скорее, оптимальный психологический баланс может возникнуть от вариативного сочетания «тривиального» и «экстравагантного» в архитектурном ландшафте. Игра контрастов и сочетаний того и другого стилистического начала образует динамичное, действенное пространство, своеобразную архитектурную драматургию, в перипетиях которой идущие именно от «экстравагантного» начала

артефакты играют наиболее действенные роли. Можно предположить, что в современных условиях для решения этой проблемы нет никаких препятствий: достижение разнообразия и выразительности архитектурной среды ставится обязательной задачей для творцов. Казалось бы, в таком контексте значение фантархитектуры как особого «фантомного» явления, отличного от овеществленной реальности, неизбежно должно идти на спад: современное архитектурное творчество не ограничено в самых дерзких поисках и новационных стилистических. То есть, границы между замыслами в духе фантазийных экспериментов и их реальными воплощениями почти размыты: возникающие образы – уже не фантазмы, а вполне рабочие проекты. Однако анализ ситуации показывает: фантархитектура отнюдь не теряет своей влиятельности: «популярность жанра фантазийной архитектуры среди молодых художников и просто пользователей Интернета доказывает, что это очень востребованное направление визуального искусства современности» [3. С. 55]. Объяснение этого парадоксального обстоятельства лежит в специфично текучей, метаморфозной природе фантархитектуры.

При материальном «овеществлении» архитектурного фантазма происходят неизбежные трансформации его значения и смысла. Как точно отмечает А. Скижали-Вейс, «архитектурная идея, одеваясь в камень, стекло и металл, начинает неумолимо трансформироваться под давлением интересов заказчиков, инвесторов, ограниченных возможностей строительства» [4. С. 56]. Уже в ходе этого процесса прагматические мотивы вытесняют фантазийное из образного облика сооружения. Далее в зрительском восприятии срабатывает эффект оповседневничания, и объект все больше начинает восприниматься как привычный элемент реальной архитектурной среды, а будоражащий вначале контраст с привычным контекстом начинает угасать. Иссякает генетически заложенный в фантархитектуре принцип игрового, «театрализованного» создания уникального архитектурного артефакта: реализация уничтожает фантазию.

Выше уже отмечалась проницаемость границ между произвольными фантазиями и реальной архитектурой в современности. Однако это обстоятельство не снимает сущностной самостоятельности фантархитектуры в ее постоянно «опережающих» реальность значениях. Главное в том, что артефакты фантархитектуры в принципе создаются не для практического воплощения. Их смысл – в конструировании именно вымышленного архитектурного образа, представляющего в свободном от практических нужд воображении автора. Возникающая в таком контексте фантазмагорическая игра с элементами и пластическими акцентами передает скорее метафорические переживания и представления о «текущем» пространстве/времени, чем некие проектные идеи. Не случайно чаще всего подобное фантазирование включает безгранично вариативные комбинации обращений к образцам прошлых времен и экстравагантных футуристических мотивов. Разумеется, совершенно не исключается возможность реального воплощения некоторых вариантов, родившихся в фантархитектуре. И все же ее основное значение видится в другом. Она, с одной стороны, выступает *провокативным фактором*, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. С другой – остается особой *самодостаточной сферой* «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

А. Скижали-Вейс, называющий создателей таких образов архитекторами-фантастами, перечисляет черты, свойственные их творчеству: *новизна и необычность образа и формы; острота и красота идеи; временные допущения и временная условность; убедительность и «живучесть» пространства, материальное правдоподобие; доля иронии и эмоциональная насыщенность; экспериментальность; ассоциативность восприятия; иррациональность, недосказанность и таинственность; кинематографическое восприятие пространства* [4. С. 58–60], хотя последнее, на наш взгляд, стоит дополнить *театрализованно-игровым* аспектом. Даже это краткое перечисление показывает невозможность адекватного воспроизведения подобных образов в реальной архитектуре. Однако именно фантархитектура испокон веков служила мощным стимулом развития креативного воображения создателей реальных проектов, вплоть до прямого заимствования ими конструктивных решений. Но когда такое происходило, фантархитектура волшебным способом оказывалась на шаг впереди реальности, демонстрируя новые, небывалые фантазийные артефакты, субстанциально иллюзорные, но визуально убедительные и эстетически действенные.

Таким образом, функциональная сущность и, как показывает анализ, неиссякающая притягательность фантархитектуры заключается, с одной стороны, в неосуществимости синтеза (синкретизиса) идеальных образов и реальных артефактов и, вместе с тем, в неустранимости антропологически укорененного стремления к его воплощению, проявляющемуся на разных уровнях: мифологическом, фольклорном, рациональном. Архитектурные фантазмы в этом смысле воплощают действие универсального компенсаторного механизма культуры. Он снимает остроту переживания невозможности реального воплощения воображаемых артефактов «здесь и сейчас», продуцируя фантазийные образы, обладающие реальной действенностью и дающие возможность их переживания в силу их визуальной достоверности. При этом неосуществимость утопии не снимает значимости центрирующего для фантархитектуры образа Абсолютного Дома как стимула креативной активности, попыток реализации фантазмов. Постмодернистская

эстетика легитимировала произвольность архитектурного воображения. Множатся всё новые проективные версии концепта Дома. Тем самым существование архитектурной фантазии, порождающей феномен фантархитектуры, стимулирует развитие архитектурного мышления в креативном и плодотворном плане, находящем реальное воплощение в проектах и их осуществлении. Но главное свойство, делающее это явление неустранимым и самодостаточным феноменом культурно-пространственного бытия, состоит в *опережающем образно-смысловом векторе* фантархитектуры, своими артефактами удостоверяющей существование невозможного в реально переживаемом культурном пространстве.

Список источников

1. Иванов А. О. Архитектурные фантазии в изобразительном искусстве Возрождения // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). С. 64–67.
2. Лысенков А. Ю., Лысенкова Л. Ф. Влияние графических работ Д. Б. Пиранези на формирование концептуальной архитектуры и реального архитектурного пространства // Культура и искусство. 2020. № 2. С. 10–18.
3. Маевская М. Е. Язык архитектурной утопии XXI века // Современная архитектура мира. 2016. № 7. С. 41–61.
4. Скижали-Вейс А. В. Архитектурная фантастика – новая реальность // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2007. № 3 (48). С. 56–63.
5. Ткачев В. Н., Сарвут Т. Н. Отторжение гармонии // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). URL: http://archvuz.ru/2020_3/1 (дата обращения: 07.05.2022).
6. Федоров В. В., Левиков А. В. Архитектура абсурда (формы, положения, соположения) // Вестник МГСУ. 2014. № 4. С. 21–28.

References

1. Ivanov, A. (2017). Arhitekturnye fantazii v izobrazitel'nom iskusstve Vozrozhdeniya [Architectural fantasies in the visual arts of the Renaissance]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 12 (86), 64–67. (In Russ.).
2. Lysenkov, A. & Lysenkova, L. (2020). Vliyanie graficheskikh rabot D. B. Piranezi na formirovanie konceptual'noj arhitektury i real'nogo arhitekturnogo prostranstva [Influence of graphic works by D. B. Piranesi on the formation of conceptual architecture and real architectural space]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2, 10–18. (In Russ.).
3. Maevskaya, M. (2016). YAzyk arhitekturnoj utopii XXI veka [The language of the architectural utopia of the XXI century]. *Sovremennaya arhitektura mira* [Contemporary World's Architecture], 7, 41–61. (In Russ.).
4. Skizhali-Weis, A. (2007). Arhitekturnaya fantastika – novaya real'nost' [Architectural fiction – a new reality]. *Arhitektura. Stroitel'stvo. Dizajn* [Architecture of the USSR], 3 (48), 56–63. (In Russ.).
5. Tkachev, V. & Sarvut, T. (2020). Ottorzhenie garmonii [Rejection of harmony]. *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 3 (71), available at: http://archvuz.ru/2020_3/1, accessed: 07.05.2022. (In Russ.).
6. Fedorov V. & Levikov A. (2014). Arhitektura absurda (formy, polozheniya, sopolozheniya) [Architecture of the absurd (form, position, juxtaposition)]. *Vestnik MGSU*, 4, 21–28. (In Russ.).

Информация об авторе

С. С. Сокоиков – кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии и культурологии.

Information about the author

Sergey S. Sokovikov – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies.

Статья поступила в редакцию 09.06.2022; одобрена после рецензирования 18.07.2022;
принята к публикации 10.07.2022.

The article was submitted 09.06.2022; approved after reviewing 18.07.2022;
accepted for publication 18.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.