

С.А. МАЛАХОВ

## КОНЦЕПЦИЯ ТРЕХ ОРДЕРОВ В СИСТЕМЕ КОМПОЗИЦИОННОГО МЕТОДА ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ПРОЦЕССА ЕГО ГЕНЕЗИСА

*THREE ORDERS APPROACH IN SYSTEM OF DESIGN COMPOSITE METHOD AND PROCESS OF ITS GENESIS*

Композиционный метод проектирования рассматривается автором не как частный проектный метод, а как методология, проецирующая проектное мировоззрение нашего времени на задачи по преодолению кризиса среды, столкнувшейся с чрезмерным давлением прагматических тенденций капитализма. Кризис среды существенно повлиял на гуманистические характеристики архитектурной деятельности, редуцируя проектный процесс до штучной разработки объектов, безразличных не только к физическому окружению (урбо-ландшафту), но и идеальным моделям современной культуры, т.е. к метазначению архитектуры как таковой. Предлагаемая в статье концепция трех ордеров артикулирует этико-эстетические различия трех типов миростроения: традиционного, авангардного и предстоящего, с тем чтобы определить идеально-идеалистические ориентиры современного формообразования, обретаемые на основе компромисса инвариантных кодов. Выявление этих кодов и их последующий синтез предопределяет усиление антипрагматического профессионального сопротивления кризису.

**Ключевые слова:** кризис среды, композиционный метод проектирования, антипрагматическое сопротивление, три ордера – три миростроения – три системы этико-эстетических идеалов и кодов формообразования, выявление и компромисс инвариантных кодов – основа современного формообразования

Исследуемый автором статьи композиционный метод проектирования [1], ориентированный на приоритете формы по отношению к функции, включает в себя цепочку методологически необходимых концепций и моделей, в том числе концепцию «трех ордеров», призванную усилить функциональные характеристики формы.

Ордер – идеальная и идеализированная модель культуры, выражающая идеалы, сложившиеся в Системе на определенном этапе ее исторического развития. Человечество не может существовать вне Системы. Система – это сложившийся общественный механизм, предопределяющий поведение субъекта, взаимоотношения общества и субъекта [2]. Система обусловлена парадигмой выживания и ордерами, т.е. принятой (сложившейся) культурной моделью. Ордер взаимодействует с Системой, образуя феномен цивилизации.

*In this paper the composite method is considered as methodology orienting modern design vision to solving the problems of environment crisis overcoming. This crisis caused by excessive pressure of capitalism pragmatic trends influences significantly on humanistic characteristics of architectural activities reducing design process to piece-work production that is indifferent to urban landscape and to modern culture ideal models. Three orders approach represents ethical and aesthetic variations of three types of world perception: traditional, vanguard and the worldview supposing invariant codes compromise. These codes revealing and their following fusion contribute to anti-pragmatic opposition to crisis.*

**Keywords:** environment crisis, design composite method, anti-pragmatic opposition, three orders – three worldviews – three systems of ethical and aesthetic ideals and shaping codes, revealing and compromise of invariant codes, modern shaping basis

Ордер – модель культуры, характеризующая сложившиеся в Системе культурные формы, этико-эстетические установки и идеалы. Культурные эпохи, характеризующие историческое развитие Системы, можно в принципе разделить на три: традиционную культуру, культуру Нового Времени (современную культуру) и будущую культуру. Соответственно этим трем эпохам в исследовании предлагается сформулировать положение о трех ордерах и дать им следующие названия: Функциональный Ордер, Супрематический Ордер и Спонтанный Ордер [3].

**Функциональный Ордер** – этико-эстетический порядок традиционной культуры (Ордер Единого Автора). Его особенность заключается в том, что будучи сформированным на эволюционной основе, с учетом всех естественно возникших архетипов поведения человека, этот ордер обеспечивает (обеспечивал) этико-эстетическое единство всех форм, при-

сущих Системе. И заодно – придает целостность и предметность всей Системе как таковой. В основе этой культуры лежало представление о божественном происхождении мира и посреднической миссии человека.

**Супрематический Ордер** – ордер Нового Времени (ордер художественного авангарда) – этико-эстетический порядок современной культуры, основанный на идее равенства. Но так как равенство оказалось утопией, то сфера этико-эстетической подлинности (идеалы ордера) перестала быть духовным содержанием деятельности Большинства и переместилась в область компетенции «отдельных авторов». Возник и развился «феномен искусства» как специальной миссии Супрематического Ордера. Для Системы такая ситуация означала возникновение кризиса, так как ею был утрачен общий смысл, общий предмет и единая целостная форма. Вместо подлинных форм и смыслов в деятельности большинства сложились посредственные ценности «массовой культуры». «Самый главный укор прогрессистскому взгляду на мир, – констатирует Евгения Репина, – вытеснение человека и всего человеческого, вытеснение глубинных и субъективных значений» [4].

**Спонтанный Ордер** – ордер будущей культуры, смысл которого заключается в том, чтобы осознать и воссоздать на новой основе этико-эстетический космос в деятельности Большинства. Только в этом случае Система вновь приобретет свою целостность, единство с этико-эстетическим порядком и выйдет из кризиса. Задача Спонтанного Ордера – обретение Системой своего предмета. Возможно, что выход из кризиса в новом ордере можно рассматривать с позиции уточненной Е. Репиной категории «подлинной инновации» [4].

**Концепция ордеров выдвигается в связи с необходимостью постепенного перехода от отвлеченной архитектурной формы** (первый этап генезиса композиционного метода – КМ) **к проектной форме**, и далее – к проектно-концептуальной (завершающий этап генезиса КМ). Различие между этими типами архитектурной формы заключается в характере сближения формы, функции и концепции и в интерпретации функциональности как таковой.

В рассматриваемой концепции «трех ордеров» «аспект функциональности» развивается поэтому «не на пустом месте», равно как и не заканчивает свою эволюцию в форме (в опыте) по итогам освоения ордеров [5].

**Другой важный аспект концепции – ценностное содержание ордеров, их значение в преодолении кризиса среды и системы**, являющейся ее фундаментом. Система современной культуры характеризуется разрывом этико-эстетической конструкции Супрематического Ордера, ориенти-

рованной на выдвинутые им идеалы, и вытеснением на обочину настоящего искусства и мастерства. Взамен вытесняемых идеалов массовая культура с ее прагматическими сценариями и стандартами демонстрирует единство прагматической этики и соответствующего ей эстетического суррогата. Поэтому внутри концепции наравне с идеей генезиса композиционного метода возникает еще и модель собственной эволюции ордеров с переходом от современной «вынужденно компромиссной модели» и авторства Меньшинства (элиты) к соединению высоких стандартов и Большинства (от «псевдоавторства» к авторству как таковому, о чем мечтал Оскар Уайльд на рубеже XIX–XX вв. [6]).

К предшествующим ордерам «концептам функциональности» следует также отнести функциональность отвлеченной формы (ОФ) – «функциональность отвлеченности» как таковой, так как форма, созданная игрой воображения автора, образует важный гуманитарный императив – чувственную основу пространственной организации объекта.

Концепция ордеров дополняет понимание композиционного метода проектирования, в первую очередь, в аспекте сопричастности архитектурной формы и культуры, что уже придает методу большую осмысленность и, в значительной степени, функциональность, потому что любая культурная парадигма привносит в Систему свое представление о функциональности архитектурной формы, или о пространственно-смысловой подоплеке деятельности.

«Новая культура», «миростроение», порядок, ордер – понятия близкие. По крайней мере, у Малевича в рассуждениях о супрематизме прослеживается «идея новой культуры», или «миростроения» [8].

Идея «трех ордеров» родилась на основе намерения полемического сопоставления традиционного представления об «архитектурных ордерах» с более объемным списком действий с предметной формой, по отношению к которому прекрасное слово «ордер» может выступить в роли символа этико-эстетической подоплеки. Например, изготовление керамики, лодки или крестьянской телеги – являются действиями, продиктованными общим пониманием культурной задачи эпохи и ее формообразующих принципов. Но в итоге рассмотрения культуры как целостности возникла все же необходимость включить в представление об ордере аспекты духовной практики человека, а также многочисленные поступки и ритуалы. Например, отношение к богам у древних греков и строительство храма являло собою действия, порожденные единым комплексом представлений о порядке вещей, и в этом смысле – о предназначении грека в системе [9]. Мы бы хотели понимать ордер именно в таком общекультурном

широком контексте, основываясь на котором можно будет проложить вектор к универсалиям, существенным для архитектурной формы.

**В Функциональном Ордере идея порядка основывается на логике «правильной формы»** («логика здравого смысла»): украшается то, что соответствует иерархическому положению элемента Системы (корона, гарда, капитель, навершие, оберек, герб, угол, центр, алтарь, лицо, царь, главный фасад, награда, вход и т.п.); **в Супрематическом Ордере (в идеальной модели) украшение исчезает, потому что исчезает иерархия**, но возникает «собственная красота искусства», – например, особенный живописный колорит или необычное архитектурное пространство.

Разрыв этического опыта и эстетики может наступать в связи с ситуацией внутри Системы, когда потребности выживания приводят к деградации этических императивов ордера, а соответственно – и к утрате красоты, или ее формальному существованию внутри ограниченного элитарного сообщества. И наоборот, сохранение этико-эстетической связи позволяет утверждать о существовании гармоничного мировоззрения эпохи, определять установленный совершенной культурой (ордером) «порядок вещей».

В условиях, когда этические принципы ордера дезавуированы, намерения обратиться к эстетике осуществляется как внешнее воздействие «красоты» на образовавшиеся пустоты на месте этического императива, или пустот, заполненных псевдоценностями массовой культуры, разрушительными для Системы. В этом смысле пропедевтика в области эстетической (художественной) подготовки лишается своего основания (предмета) и вынуждена ориентироваться на субъективные этические императивы или принимать определенно косметический вид. **В этой связи задача Спонтанного Ордера – определяется как обретение Системой своего предмета, своей этической парадигмы.**

Поиск этой парадигмы является интеллектуальным и духовным ориентиром современного мира, и поэтому композиционный метод определяет себя как один из участников этого поискового процесса.

Причины для идентификации «ордеров» могут лежать на поверхности, но сама идентификация позволит углубить понимание профессионального проектного метода.

Ордер традиционной культуры – **Функциональный Ордер** – является своеобразным Уставом Мастера, т.е. человека, осознающего свою причастность Божьему Замыслу и принимающего на себя ответственность за выполнение «правил» по поддержанию соответствующего мироустройства в необходимом состоянии. Функциональный Ор-

дер сообщает – как и какую форму придать вещи (в широком смысле), но не объясняет – зачем и почему необходимо получить именно эту форму. Существующие внутри ордера «объяснения» имеют, по-видимому, мифологическую подоплеку. «В далеком прошлом, – пишет Хан-Магомедов, стилевое единство предметно-пространственной среды формировалось естественно, без преднамеренной заданности» [10]. На примере с попытками строить круглые храмы в разные эпохи и в разных религиозных парадигмах [11] мы убеждаемся, что в основе Функционального Ордера лежит не намерение, не осознанное стремление выразить в форме храма свои эстетические, религиозные или политические убеждения, а собственная, присущая этой исторической типологии логика «оформления» этого здания и всего своего бытия по законам Функционального Ордера.

**Супрематический Ордер – «ордер художественной элиты»** – возник как художественная и интеллектуальная концепция мироустройства, не признающая божественного происхождения мира и предлагающая революционный тип развития вместо эволюционного [10]. Художественная концепция ордера, вероятно, явилась следствием экономических и политических трансформаций Системы, следствием которых стала идея отмены сословной иерархии и построения общества, где все его субъекты априори равны. Однако у подобного выбора истории обнаружили противоречия, выразившиеся в том, что равенство де-юре внутри социума не было обеспечено равенством де-факто. В результате сложилась ситуация, когда социальная иерархия не исчезла, но идея равенства возобладала на уровне ментальной модели, что не могло не проявиться в виде чрезвычайно конфликтной природы современного человека. Этот современный человек повсеместно был лишен устойчивой веры, определяющей, что он всего лишь «посредник», но облачен был новыми обязательствами перед своей судьбой: Бог исчез как предмет бытия, а вместо него возникло нечто наподобие «собственной авторской модели судьбы» («план действий»), где он сам был проектировщиком всех жизненных смыслов и перспектив: разумеется, что подобные новые обязательства повсеместно не соответствовали реальным возможностям «свободного субъекта» нового ордера, «проекты» и «авторство» для большинства оказались фиктивными. Иерархия никуда не исчезла, но вытеснила из иерархии Бога. И только элита, к которой мы должны причислить людей искусства: художников, архитекторов, литераторов, музыкантов и пр., сохраняла верность идеалам нового ордера, иначе мы вообще бы рисковали не обнаружить следов возникновения его эстетического концепта [12].

В декабре 1915 г., когда на выставке под названием «0,10» появляется «Черный квадрат» Малевича («супрематическая плоскость на линии искусств»), возникает ситуация, когда новые языки становятся нормой нового порядка. «Роль Малевича в этой ситуации знаменательна тем, – пишет Хан-Магомедов, – что он внутри «левого» изобразительного искусства на этапе выхода ряда его течений в беспредметничество как-то непонятно для многих, а может быть сначала и для всех, стал выдвигать, косноязычно по форме, глобальные формообразующие вопросы» [10].

Супрематический Ордер, поэтому, знаменует бытие общества с разорванной «формулой бытия»: искусство отдельно, а жизнь – отдельно. Большинство «эстетических экспериментов» Супрематического Ордера демонстрирует два типа эстетики: «звездную» и «массовую». Звездная эстетика популяризируется (дефилирует) перед массовой в качестве образца для подражания, но это подражание не становится панацеей. В этой связи возникает проблема нового, третьего ордера и проблема мастера, способного осуществить функцию «посредника» между идеалами трех ордеров. В чем же мы видим основание нового ордера [13]?

**Спонтанный Ордер** – это порядок, культурная парадигма, основанная на идее компромисса между выявленными и артикулированными элементами, сторонами «культурного конфликта», что подчеркивает методологическую ориентацию нового третьего ордера на так называемое «естественное развитие» среды [14]. Но это должно быть естественное развитие, как бы преодолевшее «традиционный тип естественного развития», основанного на безусловной иерархии и главенствующей роли Единого Автора. «Осознанный компромисс» означает, что бинарность исходной формулы «культурного конфликта» принимается сторонами «конфликта» как средовая задача и культурная ценность, единственно способная породить «новый тип рационального результата». В признании «бинарной основы ВСЕГО» содержится важнейший компонент новой этики. В Спонтанном Ордере мастер вновь становится «фигурой посредника», а естественность развития среды предопределяется во многом возвратом к эволюционной модели и уважением «непредсказуемых» обстоятельств. По сути, Спонтанный Ордер призван воплотить в практике большинства идеалы двух других ордеров, например, пафос и здравый смысл Функционального Ордера («неизбежность целеполагания» деятельности) и высокую интеллектуальность и перформанс «невещи», присущие Супрематическому Ордери [14].

**Композиционный метод проектирования**, разрабатываемый автором статьи, выполняет функцию своеобразного моста между всеми тремя орде-

рами, так как он отстаивает идею компромисса идеалов мироустройства, присущего Супрематическому Ордери, и одновременно апеллирует к новой этике, ориентированной в Спонтанном Ордере на осознание ценности естественного развития, бинарности и диалога.

Исследование ордеров позволяет выявить универсальные коды функционального-пространственной организации деятельности и объектов, характеризующих каждый из ордеров. Композиционный метод отличается от других методов тем, что артикулирует компромисс кодов как эстетическую модальность. То есть компромисс, неизбежно возникающий в архитектурной форме, в КМ осознается не как неизбежность, а как ценная методологическая установка. Соответственно элементы, вступающие в компромисс, не употребляются вслепую, а выявляются в процессе генезиса метода как самостоятельные «идеальные компоненты». Первоначально разделение «идеальных компонентов» порождает, на взгляд автора статьи, другое, эстетически более совершенное качество компромисса, т.е. другое качество современной архитектурной формы.

**Рассмотрим два исходных изображения Функционального Ордера, которые можно назвать его универсальными функциональными кодами, или – «объектом-инвариантом Функционального Ордера» (ОИФ).**

Первый тип изображения должен выглядеть нейтрально по отношению к языкам, ссылающимся на специфические объекты, будь то архитектурный объект или «проект судьбы». «Избавиться» от конкретизирующего языка можно только применив форму, «не напоминающую ничего», но обладающую требуемым устройством структуры и необходимыми топологическими характеристиками элементов, соединенных в целостную модель.

Этим условиям соответствуют следующие характеристики формы (изображения): 1) одновременное изображение Оболочки и Структуры; 2) у формы не должно быть геометрической определенности и размера; 3) Структура (внутренний элемент этой бинарной пары) должна состоять из нескольких «элементов», изображенных в соответствии с правилами иерархии и целеполагания; 4) Структура, будучи включенной в общую целостную форму в роли бинарной оппозиции Оболочке, «изображает» и «устраивает» следующие элементы или события: Цель, Движение, Начало, Точку выбора, Обеспечение движения к цели, т.е. процессы деятельности (или коммуникации).

Образование Структуры, состоящей из только одного «комплекта» названных элементов: одного выраженного движения к одной выраженной цели с одним «комплексом» всех остальных сопутствующих

элементов, – можно назвать Единичной Системой. Единичная Система изображает функционально-пространственную организацию и деятельности, и объекта. Иерархичность – это принцип пространственной организации обитаемого объекта Функционального ордера. Единичная Система сохраняет свою самостоятельность до тех пор, пока не нарушена иерархия. Если в системе обнаружена аномалия, значит в этой точке необходимо искать след другой Единичной Системы, пересекающейся с первой и имеющей свою собственную иерархию элементов. Инвариантно любой объект можно представить в виде условной емкости, хаотично или упорядоченно заполненной Единичными Системами. Конкретный объект (событие) характеризуется проявленным намерением установить порядок в расположении этих систем, что характеризует особенности его проектного сценария.

**Второй тип изображения Объекта-Инварианта** воспроизводится с помощью, например, языка геометрических или архитектурных форм. При этом должны сохраняться все вышеназванные качества первого, более универсального типа исходного изображения, кроме того пункта, который требует от формы «неопределенности» в отношении языка. Здесь мы, наоборот, усиливаем значение именно той формы, которая напоминает нам об архитектуре. И если в этом случае Движение изображается в виде улицы, а Цель – в образе Храма, то у нас появляются основания, с одной стороны, для метафизического осмысления улицы как движения, например, к разным векам судьбы, а с другой – к приданию Движению образа Улицы, а Цели – образа и значения Храма. В этом взаимном обмене выигрывают оба дискурса: всеобщий деятельностный и архитектурный. Выигрывают в обретении героического или мифологического подтекста [17].

#### **Как можно представить Объект-инвариант (коды) Супрематического Ордера?**

В исполнении авангарда (Малевич, Дуйсбург, Лисицкий, Мис ван дер Роэ и др.) ключевую роль в представлении Объекта-инварианта Супрематического Ордера играют плоскости, линии, объемы, цвет, фактуры и т.п. – элементы, взаимодействующие между собой и создающие свой художественный образ мироздания в виде «отвлеченной формы» из пространственных «пересечений», «форму пространства», пространство как форму и функцию одновременно, так как именно пространство становится в авангарде главной функцией нового ордера. Свет объединяет «пересечения», его игра создает «архитектуру» [18].

Аксометрия Дуйсбурга – «Дом художника» знаменательна во многих отношениях: и как воплощение гедонистического телесного опыта, и как

выразительная иллюстрация новой художественной концепции космоса, и как важнейшая стадия перехода от непосредственных телесных моделей («упражнения на уничтожение куба») к «инструментальным». Исследуя особенности этой модели, можно найти важнейшие для композиционного метода теоретические пролонгации.

Разница между «пересечением» в Функциональном Ордере и в Супрематическом – в том, что авангард уводит нас от божественного содержания центра, симметрии и от «единственной точки» центра. И «затекает» вращение «пересечения» за счет смещения относительно друг друга нескольких «точек центра». Возникает «пересечение, или крест с эксцентриситетом», чем, собственно, и является композиция Дуйсбурга или планы Мис ван дер Роэ.

С одной стороны, Дуйсбург выстраивает композицию на тему «свободно парящих плоскостей», с другой – перед нами некий пространственный ступок формы, узел, более или менее сложно интерпретирующий «точку отсчета».

Не менее распространенным является противоположная кресту исходная форма, а именно – некий внешний контур объекта, его оболочка; например – в виде прямоугольника (параллелепипеда). Практика разработки современного архитектурного эскиза вполне адаптирует вариант работы «от оболочки». Вполне возможно, что применение аксонометрии как нового способа архитектурного видения объекта подтолкнуло художников и архитекторов к переосмыслению эстетического концепта. Как пишет Алан Колкьюхаун (Alan Colquhoun), «техника, которая демонстрирует, из чего объект состоит, в практике модернизма становится не просто инструмент для строительства, но и начинает «работать» как метафора самой идеи демонстрации внутренней начинки» [19]. Для нас это означает, что аксонометрия Дуйсбурга аккумулирует свойства архитектурной формы в такой степени, что приобретает самодостаточный смысл. Кубическое пространство, изображенное в аксонометрии (выполненное в макете), приобретает значение символа нового ордера.

Если мы даже допустим, что в самом начале поисковой работы будет изображен некий пустой параллелепипед, играющий роль оболочки объекта, следующим действием будет совмещение оболочки с «пересечениями по Дуйсбургу».

Естественное противостояние двух типов контрастных друг другу абстрактных изображений навевает на мысли о сходстве с ранее рассмотренным Объектом-Инвариантом Функционального Ордера, где исходное изображение также представлено в виде бинарной пары «Структура и Оболочка», но только вместо конкретных ссылок на исторические прототипы в виде архетипов дома и города в супрематиче-

ской модели друг другу противостоят, объединяясь на встречах курсах, две абстрактные формы: параллелепипед (куб) и пересечения, т.е. еще один вариант взаимодействия Оболочки и Структуры.

Следуя логике «проектных движений» Дуйсбурга, пересечение – что совершенно очевидно – возникает внутри кубического пространства. А это означает, что мы можем получить эту форму как экстравертным способом, т.е. двигаясь в построении от внутренней «центральной точки» вовне к предполагаемым границам этого пространства, постепенно их проявляя, так и интравертным, расчерчивая заданную кубическую оболочку в ортогональной сетке; расчленив ее и формируя тем самым ее внутреннее устройство в виде пространственного пересечения плоскостей (объемов).

Налицо возникновение феноменального супрематического тела – «Ритмического Куба», выражающего любые варианты исходного построения супрематического пространства, а значит, являющегося Объектом-Инвариантом Супрематического Ордера. Объект-Инвариант Супрематического Ордера – бинарная конструкция, не имеющая конкретного функционального назначения, конкретного размера и материала. Объект-Инвариант провозглашает себя как произвольно «вырезанный» фрагмент мирового супрематического космоса, конечного и бесконечно одновременно – так же как живопись Мондриана.

Пересечения в духе Дуйсбурга или Малевича можно назвать «бессмысленными», так как в своем манифестационном поле авторы определяют новые формы как оппозицию существующим смыслам и функциям. Используя термин «бессмысленные пересечения», мы тем самым обозначаем смену художественных парадигм, когда смыслы одной парадигмы не признаются с позиции смыслов другой, и только в таком их культурном разделении может быть обнаружена действительная природа последующего компромисса. В неосознанном виде этот компромисс питает всю современную архитектуру. В случае применения бинарной модели с предварительным разделением кодов мы можем говорить о возникновении новой архитектурной парадигмы, причастной к Спонтанному ордеру.

Оба вышеописанных кода (объекта-инварианта) – «Единая Система» и «Ритмический Куб» – существуют как идеальные прототипы, но для создания формы «реального объекта», как уже было отмечено, оба инварианта вступают в неосознанный или осознанный компромисс.

Таким образом, мы показали в статье, как композиционный метод представляет себе последовательный переход в развитии опыта телесного (тактильного) моделирования отвлеченной формы от

одного уровня функциональности к следующему, обусловленному уже опытом культуры. Этот культурный опыт транслируется в проектные коды, благодаря идее разделения одной этико-эстетической парадигмы (Функционального Ордера) от другой (Супрематического Ордера). В то же время разделение кодов обуславливает идеальное содержание бинарной оппозиции стартовой формы (СФК), обеспечивающей стадию перехода от идеальных моделей к моделям проектного типа.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Малахов С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод: учебное пособие. Куйбышев: Куйбыш. гос. ун-т., 1986.
2. Кияненко К.В. Общество, среда, архитектура. Вологда: ВоГУ, 2015.
3. Малахов С.А. Смысл концепции трёх ордеров. Предпосылки формирования «спонтанного ордера» // Межвуз. сб. научных трудов «Новые тенденции в высшем образовании в области искусства, архитектуры и дизайна». Самара, 2003.
4. Репина Е.А. Катастрофа прогресса и природа инноваций // Инновационные методы и технологии в высшем архитектурном образовании: материалы международной научной конференции / СГАСУ. Самара, 2008. С. 218–229.
5. Малахов С.А. Архитектурная композиция как профессиональный метод: учебное пособие. Куйбышев: Куйбыш. гос. ун-т., 1986.
6. Уайльд Оскар. Истина о масках. С.-Петербург: Азбука, 2014.
7. Малахов С.А. Композиционный метод проектирования. Приоритет телесного опыта в процессе формальной интерпретации прототипа. «Дом – город» как исходная формула архитектурного объекта // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15, №2. С. 249–255.
8. Малевич Казимир. Черный квадрат. С.-Петербург: Азбука, 2001.
9. Тайхман Франк. Человек и его Храм. Греция: пер. с нем. И.Маханькова // Рабочий материал для учителя. М.: Московская Вальдорфская школа № 1060. Штутгарт, 1980.
10. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007.
11. Маилов С.А. Особенности развития архитектуры Армении раннего Средневековья // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 2. М.: «Едиториал УРСС», 2004.
12. Weston Richard. Modernism. New York, Phaidon Press Limited, 1996.
13. Малахов С.А. К вопросу о супрематическом ордеру / сб. тезисов 57-й науч.-техн. конференции / СамГАСА. Самара, 2000.
14. Репина Е.А. Значение категории «случайность», «спонтанность» в научно-естественном и постмодернистском дискурсах и в современной архитектуре // Вестник ОГУ. Оренбург, 2015.

15. Pallasmaa Juhani. *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. John Wiley and Sons Publication, England, 2009.

16. *Holl Steven*. Parallax. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser, 2000.

17. *Боклов А.В.* Категория культурного ландшафта // *Техническая эстетика*. 1982. №8.

18. *Ле Корбюзье*. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. 1887-1965 / Сост. и науч. ред. Жан-Луи Коэн. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012.

19. *Дейхер Сюзанна*. Мондриан. 1872-1944. Конструкции в пространстве. Taschen/Арт-Родник, 2007.

20. *Colquhoun, Alan*. Collected essays in architectural criticism. London, Black Dog Publishing, 2009.

21. *Малахов С.А., Репина Е.А.* Учебная мастерская Сергея Малахова и Евгении Репиной. 1999-2014. Екатеринбург: TATLIN, 2014.

22. *Малахов С.А.* Возможность интерпретации композиционной модели как проектной (опыт эксперимента на тему «Дом-Тетрис») // *Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина*. 2015. №1, Т.2. С. 225–234.

Об авторе:

**МАЛАХОВ Сергей Алексеевич**

кандидат архитектуры, заведующий кафедрой инновационного проектирования Самарский государственный технический университет Архитектурно-строительный институт 443001, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 194, тел. (846) 340-02-31  
E-mail: s\_a\_malahov@mail.ru

**MALAKHOV Sergey A.**

PhD in Architecture, Professor, Head of the Innovative Design Chair Samara State Technical University Institute of Architecture and Civil Engineering 443001, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 194, tel. (846) 340-02-31  
E-mail: s\_a\_malahov@mail.ru

Для цитирования: *Малахов С.А.* Концепция трех ордеров в системе композиционного метода проектирования и процесса его генезиса // *Градостроительство и архитектура*. 2016. №4(25). С. 78-84. DOI: 10.17673/Vestnik.2016.04.15.  
For citation: *Malakhov S.A.* Three orders approach in system of design composite method and process of its genesis // *Urban Construction and Architecture*. 2016. №4(25). Pp. 78-84. DOI: 10.17673/Vestnik.2016.04.15.

**ПРИГЛАШАЕМ СТРОИТЕЛЬНЫЕ И ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЕ КОМПАНИИ!  
(РЕКЛАМОДАТЕЛИ)**

Предлагаем разместить информационные и рекламные материалы на страницах нашего издания. Информация о Вашей компании обязательно найдет своих потребителей среди нашей целевой аудитории. По всем вопросам размещения рекламных материалов обращаться в издательский отдел, тел. (846) 242-36-98

**УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!**

ПРИ ПОДАЧЕ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ ПРОСЬБА СОБЛЮДАТЬ ВСЕ ТРЕБОВАНИЯ, ПРИВЕДЕННЫЕ НА САЙТЕ ЖУРНАЛА «ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА» ([journal.samgasu.ru](http://journal.samgasu.ru)) В РАЗДЕЛЕ «АВТОРАМ»

**УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!**

ПОДПИСАТЬСЯ НА НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА» МОЖНО ПО КАТАЛОГУ АГЕНТСТВА «РОСПЕЧАТЬ» (ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70570)

С ПОЛНЫМИ ТЕКСТАМИ СТАТЕЙ,  
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА»,  
МОЖНО ОЗНАКОМИТЬСЯ НА ОФИЦИАЛЬНОМ САЙТЕ [journal.samgasu.ru](http://journal.samgasu.ru)