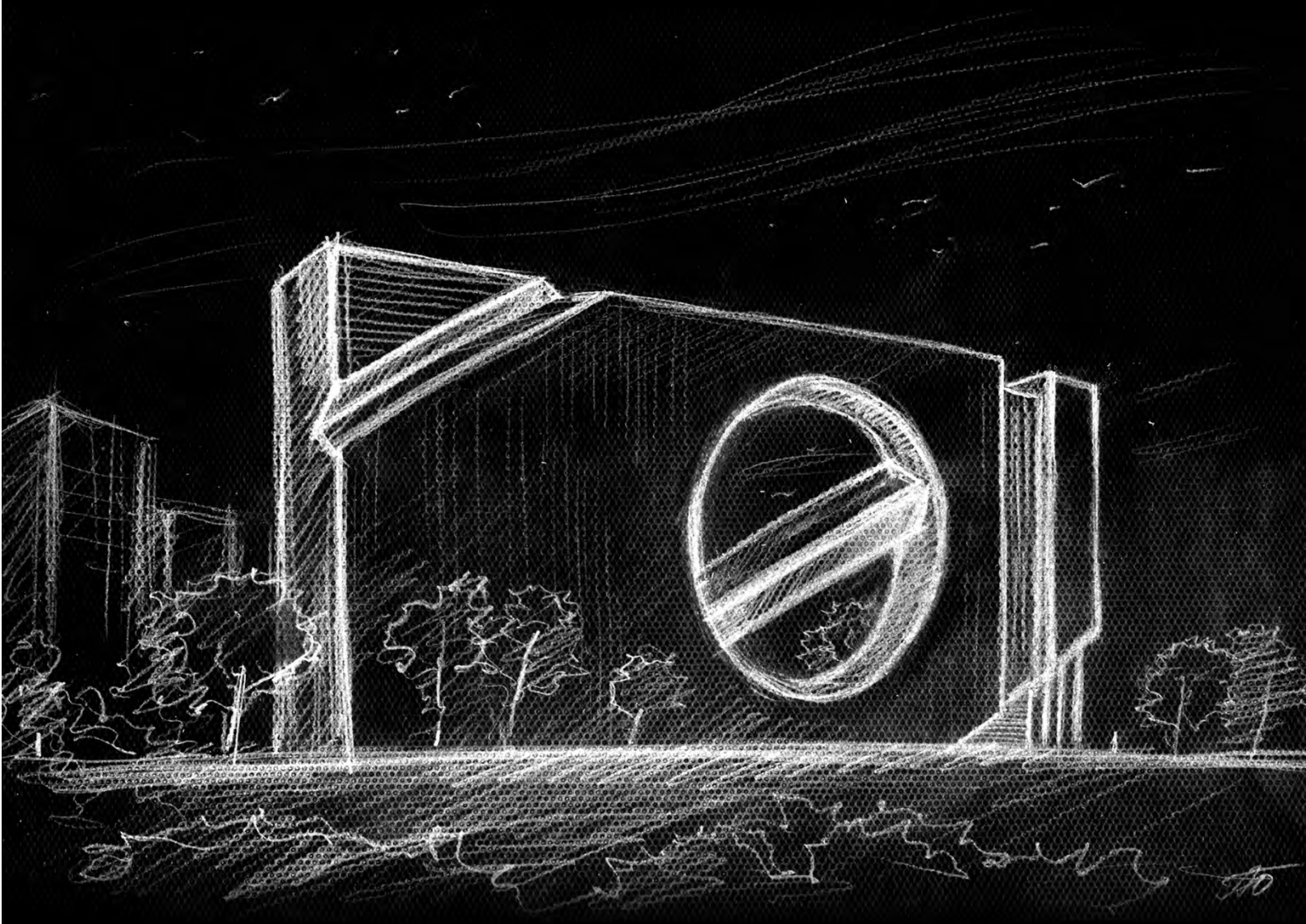


Юрий Погудин



АРХИТЕКТУРА
ДИАЛЕКТИКА
С И Н Т Е З

Оглавление

Предисловие к изданию 2025 года	5
ДИАЛЕКТИКА АРХИТЕКТУРЫ.....	6
Предисловие	6
Введение	7
Сущность архитектуры	7
Архитектура как второе тело	7
Архитектура как материализованное мировоззрение.....	12
Общая архитектурная эннеада.....	15
Функция — Эстетика.....	15
Конструкция	17
Планировка — Тектоника	19
Интерьер — Экстерьер	21
Категория масштабности	22
Диалектика функции	24
Антитеза исторического пространства архитектурной формы	28
Очерки истории архитектуры по антитезам.....	30
Кубичность — сферичность / прямолинейность — криволинейность	30
Массивность — прозрачность / закрытость — открытость	33
Метр — ритм / регулярность — произвольность	36
Симметрия — асимметрия	38
Правильное — неправильное / рациональное — иррациональное	40
Вертикальность — горизонтальность	41
Интерьер – экстерьер / окно - стена	43
Пределы Архитектуры. Форма и Свет	47
Заключение	51
Литература.....	51

СИНТЕЗ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ. ОТ СМЫСЛА ДО КОНЦЕПТА	54
Предисловие	54
Введение	56
Типы архитектурной композиции.....	58
О концепции Н.А. Ладовского.....	61
Принципы диалектической философии А.Ф. Лосева	62
Три силы, создающие арт-объект.....	65
Основа метода — диалектическая триада, синтез	66
Типы синтеза в архитектурном формообразовании. Элементы и траектории.....	82
Примеры из истории архитектуры.....	93
Категории–оппозиции архитектурной формы	102
Принципы гармонично–выразительной архитектурной композиции	113
Словарь формообразующих преобразований	115
Вербально–ассоциативный метод. Словарь тем–посылов	123
Словарь тем–посылов («девизов» для поиска архитектурных композиций)	130
Заключение	138
Опыты формообразования. Эскизы автора	140
Примеры работ учеников студии Archineo	144
Опыты формообразования. Работа в нейросети	159
Литература.....	176
МАНИФЕСТ ДИАЛЕКТИЧЕСКИХ СИНТЕТИЗМА И АРХИТЕКТУРЫ (творческое кредо архитектурно-эстетического течения)	181
На русском.....	181
In English.....	187

ДИАЛЕКТИКО-ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ (экспериментальная футурология развития архитектурного формообразования)	192
ВИЗУАЛЬНЫЙ ЭНЕРГЕТИЗМ В АРХИТЕКТУРНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ (архитектурная форма как выражение силы, напряжения и движения).....	197
ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ИХ КОРРЕЛЯЦИИ С ЭСТЕТИКОЙ И СТРУКТУРНОСТЬЮ АРХИТЕКТУРЫ.....	203

Предисловие к изданию 2025 года

Дорогие читатели! В этом издании выходят вместе две взаимосвязанные работы по диалектической архитектурной концепции – «Диалектика архитектуры» (2006, М.: Литрес, 2024) и «Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта» (М.: Литрес, 2023) – и примыкающие к ним «Манифест..» (2023) и статьи по архитектурно-эстетической теме (2024-2025).

В общей сумме собранные в этом издании работы очерчивают диалектические основы понимания архитектуры и архитектурного формообразования на базе философии и эстетики Алексея Федоровича Лосева (1893-1988) и пропедевтики школы рационализма Николая Александровича Ладовского (1881 – 1941). Автор сознает дискуссионность и неоконченность начатого. Но в то же время единомыслен с Альдо Росси в его указании, что архитектура «развивается многими тропами»¹.

Выражаю надежду, что книга будет не только интересна в теоретическом отношении, но и полезна в практическом поиске новых форм и путей в современной архитектурной эстетике.

Сердечно благодарю моих родных, обучавших меня педагогов, наставников и моих учеников!

Сотворческого чтения!

Отклики и комментарии можно присылать на email: yuripogudin@archineo.ru

Юрий Погудин. 18 января 2025 года

¹ Цит. по: Рябушин А.В. Архитекторы рубежа тысячелетий. Книга первая: Лидеры профессии и новые имена. — М.: «Искусство — XXI век», 2010. — с.221.

ДИАЛЕКТИКА АРХИТЕКТУРЫ

Предисловие

Предлагаемая дорогим читателям работа создавалась в 2001-2006 гг. и стала общей теоретической базой для книги «Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта» (2023), имеющей прикладную направленность. По прошествии нескольких лет, эту свою первую попытку создания диалектической теории архитектуры автор воспринимает как удавшуюся и несовершенную одновременно. Но всё же, подвергнув давно написанный текст минимальной обработке, решаюсь издать его. Для тех, кто уже знаком с моими публикациями по теме архитектурного формообразования, это работа может быть интересна как своего рода предыстория, и как разработка общедиалектических оснований архитектуры. Также она будет интересна всем, кто ценит творчество великого русского философа-диалектика Алексея Федоровича Лосева – как попытка развития его идей в архитектурно-теоретической области.

Автор выражает пожелание, чтобы «Диалектика архитектуры», образуя вместе с «Синтезом архитектурной формы» двуединую работу – вдохновили читателей на развитие и поиск новых идей и непрекращающееся архитектурное созидание.

Юрий Погудин
14 октября 2023 года

Введение

Эта работа посвящена осмыслению архитектуры, пониманию её философского и диалектического смысла.

Автор поставил перед собой две задачи: сформулировать принципиальную сущность архитектуры и наметить основы её диалектической теории, а также рассмотреть архитектуру как «философию в камне». Эти, казалось бы, разные задачи, объединяются в идею, рассматривающей человека в единстве духа и тела. Забегая вперёд, скажем, что архитектура с этих позиций понимается как развёртывание в природе человека как целостного духовно-материального существа, предполагающее два момента: 1. продолжение и развитие тела в природе, с точки зрения чего архитектура понимается как второе тело человека или данная в природе вещественная сторона его бытия, и 2. материализацию мировоззрения (богословия, философии, вероучения, идеологии, мифологии), с точки зрения чего архитектура есть воплощение в природе идеальной стороны человека, обеспечивающее полноту бытия человека в мире.

Сущность архитектуры

Архитектура как второе тело

Начнём наше уяснение существа архитектурной формы со сравнения её с формой скульптурной. Обратимся для этого к рассуждению Алексея Лосева в его «Диалектике художественной формы»:

«...Какое же различие между скульптурной формой и архитектурной? Сказать, что разница тут по материалу, — нелепо и странно. Сказать, что в одной изображаются люди, а в другой — защита людей от атмосферных осадков, также нелепо, ибо в скульптуре можно дать черты защиты от атмосферных осадков, а в архитектуре можно изобразить живое существо, нечто вроде знаменитого троянского коня². В чём же разница? Я её вижу только в том, что архитектура организует чистую материальность, то есть *массу*, объём и *плотность*, чистую фактичность и положенность, утверждённость. Этого нет в скульптуре. Архитектура даёт весовую обработку чистой материальности, *массивно-объемно-плотного пространства*, даёт пространство как силовое поле. Отсюда и — отнесение архитектурной формы к первой диалектической категории в общей сфере тектонизма, к категории, которая

² Двадцатиметровый в высоту и шестидесятиметровый в длину сфинкс Хефрена показывает относительность различия архитектурной и скульптурной форм *по размеру* (моё примечание — Ю.П.).

ведь только и говорит о чистом полагании, о чистой потенции, о едином, которое как таковое выше всякого оформления, ибо *полагает, порождает* это оформление. В своей отражённости на четвёртом начале этот принцип даёт, как мы видели в п.2, категории массы, объёма и плотности. Архитектура есть искусство чистой массы, чистого объёма и чистой плотности и их всевозможных оформлений и комбинаций. И самое главное — то, что четвёртое начало у нас мыслилось, как мы помним, только как *носитель, вместитель* смысла, сам по себе не осмысленный, а только полагающий, реально утверждающий умную стихию чистого смысла. Архитектурная форма поэтому есть всегда форма *носителя, вместилища* чего-то другого, более внутреннего. Не потому архитектурное произведение есть архитектурное, что оно есть жилище, храм и природа., но потому, что диалектическое место его — в сфере чистой гипостазированности и положенности смысла, откуда и ясно, почему он есть всегда *вместилище*. Скульптура же не занимается пространством как таковым, то есть распростёртостью самой по себе. Ей важна не сама весовая распростёртость в своей качественной природе, а то, *что именно распростёрто*, те единичности, которые весовым образом распростёрты в пространстве. Если архитектурное произведение есть всегда вместилище, то в скульптуре мы видим уже то, *что именно вложено* в тело, хотя и — не без тела, ибо иначе это была бы живопись, поэзия или музыка. Отсюда и — отнесение в моей классификации этой формы к категории воплощения в четвёртом начале именно *второго*. Второе начало, эйдос, есть как раз *смысловое «что»* всякого воплощения в сфере тектонизма. — Такова диалектическая структура скульптурной и архитектурной формы»³.

Архитектура есть вместилище, а способность вмещать — основное свойство пространства. Пространство прежде всего характеризуется возможностью содержать вещи, как покоящиеся, так и движущиеся. Следовательно, архитектура может быть определена как *форма пространства, материальная форма пространства*. Скульптурная же форма есть *форма материала*. Скульптура нуждается в пространстве как сфере своего существования, архитектура же занимается формированием этого пространства. Отсюда становится ясен знаменитый афоризм Николая Ладовского: «Пространство, а не камень — материал архитектуры»⁴. Пространство — это *предмет* архитектурной деятельности, *оформленное пространство* — это *цель* архитектуры, а материалы и конструкции — это *средства* достижения этой цели. Архитектура, очевидно, идёт по пути освобождения от материала и конструкций — тем, что стремится создать конструкции, реализующие любую форму. Об этом говорил архитектор Леонид Павлов, кристаллизуя свои мысли в парадоксе о *принципиальной нематериальности архитектуры*. Архитектура *в пределе* стремится к тому, чтобы освободиться от диктата материала и конструкции *целиком*, и стать архитектурой неких силовых полей и т.п. Конечно, тут имеется в виду освобождение от грубого материала (металл, стекло, бетон и т.д.), а не от *материи как таковой*. Силовое поле — тоже материя, более тонкая. И архитектура всегда остается

³ Лосев А.Ф., Форма. Стиль. Выражение. — М.: «Мысль», 1995. — с.122-123.

⁴ Мастера советской архитектуры об архитектуре, т.1. — М.: «Искусство», 1975 — с. 344.

материальным оформлением содержащего людей и природу пространства. Происходит эволюция *средств* архитектуры, но её *смысл* и *цель* остаются неизменны. Это конструирование формы пространства обитания.

В системе развитой Лосевым диалектики художественной формы отнесение архитектуры к первому смысловому началу⁵ логично, так как архитектура является максимально общей объединяющей *основой* для всех других искусств. *Основа* же и есть первое начало Смысла в триаде Лосева Основа, Форма, Действие⁶.

С другой стороны, выводимая из антропологии диалектика человеческой деятельности обосновывает расположение архитектуры именно в четвёртом смысловом начале, так как оно мыслится именно как воплощающее Триединный Смысл, как тело Смысла⁷, а Лосев совершенно верно настаивает на *телесности* как принципиальном качестве архитектуры⁸. Кроме этого, уточняя блестяще ясно и просто сформулированное Лосевым существо архитектуры как *вместилища*, следует уточнить, что архитектура есть именно *вместилище тела*, и ещё конкретнее — *человеческого тела*. Архитектура и раскрывает свой смысл не просто как вместилище, но как *вместилище человеческого тела* в его жизни и функционировании. Ведь и дупло вмещает дятла, но не является явлением архитектуры. Далее, ввиду так понимаемой сущности архитектуры следует установить *смысловую связь между зданием, домом* как единицей архитектуры *и телом человека*. Такая связь замечательно выражена у о. Павла Флоренского. Развивая идею т.н. *органопроекции*, заключающуюся в том, что «орудия *расширяют* область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они *продолжают* наше тело»⁹, философ пишет: «Обратимся теперь к тому синтетическому орудью, которое объединяет в себе многие орудия и, принципиально говоря, все орудия. Это орудие есть *жилище, дом*. В доме, как средоточии, собраны все орудия или находятся *при* доме, возле него, в зависимости от него, — служат ему. Чего же есть проекция жилища? Что именно им проецируется? По замыслу своему, жилище должно объединять в себе всю совокупность наших орудий — всё наше хозяйство. И если каждое орудие порознь есть отображение какого-либо органа нашего тела с той или другой его стороны, то вся совокупность хозяйства, как одно организованное целое, есть отображение *всей* совокупности функций-органов, в их координированности. Следовательно, жилище имеет своим первообразом *всё тело* в его *целом*. Тут мы припоминаем ходячее сравнение *тела — с домом души*, с жилищем разума. Тело уподобляется жилищу, ибо самое жилище есть отображение тела. <...> Дом подобен телу, а разные части домашнего оборудования аналогически приравниваются органам тела. Водопровод соответствует кровеносной системе, электрические провода

⁵ Лосев А.Ф., Форма. Стиль. Выражение. — М.: «Мысль», 1995. — с.124.

⁶ Лосев А.Ф., Личность и Абсолют. — М.: «Мысль», 1999. — с.381.

⁷ Лосев А.Ф., Личность и Абсолют. — М.: «Мысль», 1999. — с.243, 411-412.

⁸ Лосев А.Ф., Форма. Стиль. Выражение. — М.: «Мысль», 1995. — с.122.

⁹ Флоренский П.А., Сочинения в четырёх томах, т.3(1). — М.: «Мысль», 1999. — с.402.

звонков, телефонов и т.д. — нервной системе, печь — лёгким, дымовая труба — горлу и т.д. и т.д.¹⁰ И понятно, что иначе быть не может. Ведь, заключаясь в дом со *все*м телом, мы заключаемся туда со *всеми* своими органами. Следовательно, удовлетворение каждого из органов, то есть доставление ему возможности действия, происходит не иначе, как через посредство дома, и значит дом должен быть системою орудий, продолжающих *все* органы»¹¹.

Из рассуждения о. Павла Флоренского следует, что архитектура есть организация и *оформление* в материальных оболочках-структурах человеческого хозяйства. Хозяйство же есть развёртывание функций тела в их совокупности.

Логично экстраполировать смысл дома как продолжения всего человеческого тела на всю архитектуру и мыслить её как жилище человечества и дом телесности человечества. Архитектура есть, таким образом, продолжение и развёртывание телесности в природе. В этом — главный смысл архитектуры в связи с категорией тела. Таким образом, в диалектике человеческой деятельности архитектура коррелируется с **четвертым** началом смысла, что станет яснее из приводимой ниже таблицы понятий.

Дадим в кратком изложении лосевскую диалектику человека и его деятельности.

Категория архитектуры вытекает из категории человеческого тела, в отношении которого природа рассматривается как инобытие. Архитектура возникает в результате полагания человеческой телесности в инобытийной ей природе.

Значит, для уяснения диалектического основания архитектуры необходимо рассмотреть место категории тела в диалектике человека. Согласно А. Лосеву¹², диалектика человека раскрывается в следующей пентаде:

1) Сердце; 2) Ум; 3) Стремление; 4) Тело; 5) Человек.

Тело здесь выступает как субстанция, осуществляющая триединую стихию сердца, ума и стремления. В сфере человеческой деятельности ей будет соответствовать *триада религии, науки и искусства*. Религия является той единственной стихией, которая захватывает последнюю глубину существа человека — сердце, и которая призывает принести в дар это сердце Абсолюту. Деятельность ума есть наука. Стремление выражается в жажду и поиск красоты, оформляясь в искусство. В человеке сердце, ум и стремление воплощает тело, а в деятельности

¹⁰ Модернизируя эти сравнения в согласии с сегодняшним развитием техники, можно сказать, что лёгким соответствует кондиционер, глазам — системы видеонаблюдения, пищеварительной системе — газовая или электро- плиты, микроволновая печь, а мозгу, конечно, компьютер.

¹¹ Флоренский П.А., Сочинения в четырёх томах, т.3(1). — М.: «Мысль», 1999. — с. 415-416.

¹² Лосев А.Ф., Личность и Абсолют. — М.: «Мысль», 1999. — с.442-443

человека религию, науку и искусство воплощает архитектура. Отсюда же исходит знаменитая триада Витрувия — *прочность, польза, красота*, воплощаемые в *архитектурной форме*. Таким образом, возникают следующие диалектические ряды:

Общий вид	Диалектика человека	Диалектика деятельности	Диалектика архитектуры
Одно	Сердце	Религия	Прочность
Бытие	Ум	Наука	Польза
Становление	Стремление	Искусство	Красота
Субстанция	Тело	Архитектура	Архитектурная форма
Символ	Человек	Культура	Здание

Предложенная система даёт твёрдое основание для распространённого определения архитектуры как синтеза науки и искусства. Во многих книгах по архитектуре указывается на соединение в ней научно-технического и художественного начал как на её отличительное свойство. Это значит, что архитектура не есть ни наука, ни искусство, но диалектический *синтез* того и другого.

К триаде Витрувия вернёмся позже, так как сейчас ещё необходимо отметить ряд существенных моментов и исторических пояснений к установленному основному пониманию архитектуры как человеческой телесности в природе.

Итак, архитектура — это не вторая природа, а второе тело, *вторая телесность* человечества, это инобытие человеческого тела в природе, продолжение и развитие, развёртывание тела в природе. Отсюда — *антропоморфизм* архитектуры как основная её характеристика на протяжении многих веков.

На человеческое тело как на образец художественной пропорциональности ссылается Витрувий, утверждавший что «прекрасное здание должно быть построено «подобно хорошо сложенному человеку». Подобно сему и Микель-Анджело утверждает, что «части архитектурного целого находятся в таком же соотношении, как части человеческого тела, и тот, кто не знал и не знает строения человеческого тела в анатомическом смысле, не может этого понять». Наружность здания он сопоставляет с лицом, этою наружностью тела — по преимуществу. «Если в плане имеются различные части, — писал Микель-Анджело, — то все, одинаковые по качеству и количеству, должны быть одинаково украшены и орнаментированы. Если же меняется одна часть, то не только позволено, но и необходимо изменить её орнаментику, а также и соответствующих частей. Основная часть всегда свободна, как

нос, находящийся посередине лица, не связан ни с одним глазом, ни с другим; рука же должна быть одна, как другая, и один глаз должен быть как другой»¹³.

Архитектура была развита на основе уподобления человеческому телу в Древней Греции, а также в Древней Руси — причём в ещё большей степени, так как с телом тут сопоставляются не отдельные *части* храма (колонны), а весь храм *целиком*. Но и тогда, когда архитектура (здание в целом, его части) не вызывает ассоциаций с формами человеческого тела, она всё равно по своему *глубинному смыслу* есть бытие телесности человека в природе. Дело именно в *смысле*, а не во *внешнем* сходстве. Современная архитектура, ушедшая от антропоморфизма, тем не менее по смыслу своему не может не быть развёртыванием тела в природе. Внешне архитектура той или иной эпохи может не только не выражать подобия частям человеческого тела, но и наоборот, являть нечто сверх-человеческое и превышающее непосредственную телесность. Так, египетская архитектура, отличается некой грандиозной мощью, с которой «маленький» человек несоизмерим. Но именно в Египте архитектура имела, как нигде после, столь огромное мифологическое значение — осуществлять и овеществлять бессмертие человека — через *сохранность тела*. Согласно известным египетским верованиям, загробной жизни удаивались лишь те, чьи тела остались целы и невредимы. Толстые стены гробниц и пирамид были гарантом вечной жизни: система ловушек — фактической защитой от грабителей, от повреждения тела фараона и мемориальной обстановки, а долговечный камень и символизировал, и воплощал идею вечности.

Архитектура как материализованное мировоззрение

Развитое понимание архитектуры как второй телесности является недостаточным ввиду несводимости человека к телу. В архитектуре реализует себя человеческая потребность в полноте бытия. Ведь человек — не только тело, но тело сознающее и самосознающее, существо духовное не в меньшей степени, чем вещественное. Как мыслящей личности человеку свойственно строить мировоззрение, философию как цельную систему знаний, воззрений и ценностей. Как вещественному существу человеку свойственно желание воплощать и материализовывать своё мировоззрение и свою философию, переводить её из царства смысла в царство бытия. Философия не желает остаться чистой мысленной конструкцией, хотя бы и выраженной на бумаге или на плоскости картины, но жаждет воплотиться, выразиться и в материи, материализоваться. Более того, воплощённое и реализованное «в камне» мировоззрение оказывается той оболочкой, неким замком, в котором человек живёт, и через призму которого воспринимает бытие. Архитектура в этом отношении оказывается моделью мироздания, микрокосмом, в который человек

¹³ Флоренский П.А., Сочинения в четырёх томах, т.3(1). — М.: «Мысль», 1999. — с.416.

помещает себя не просто как в место защиты от атмосферных осадков, но как в философскую концепцию, облачившуюся в материальные формы и структуры. И наоборот, философия может рассматриваться как архитектура умственного мира, а каждая философская концепция — как дом, в котором её создатель или почитатель живёт своим умом. Каждое же произведение зодчества может быть рассмотрено как мировоззрение эпохи «в камне». Здание великого архитектора аналогично философскому труду выдающегося мыслителя. В связи с таким взаимным осмыслением архитектуры в философии, а философии в архитектуре интересна мысль Платона. «Когда Платон строит свою космологию, — замечает А. Лосев, — он рассматривает материальные стихии вместе с присущим им оформлением как «строевые материалы» для космоса (Tim. 69 а), который, очевидно, мыслится здесь им в виде огромного произведения архитектурного искусства. Своё Благо, среди прочих символических интерпретаций, Платон тоже склонен представлять в виде огромного архитектурного произведения...»¹⁴. В свою очередь, на основе сравнения космоса с архитектурным произведением некоторые христианские святые показывали нелепость атеизма. Так, св. Иоанн Златоуст рассуждает следующим образом: «Несть Бог. Но если нет основания, как стало здание? Нет домоздателя: как дом созижден? Нет архитектора: кто град строил?... Нет Мироздателя: откуда же и как существует мир?» Этот же аргумент формулировал в афоризме Д.С. Лихачёв: «Сознание предшествует воплощению идей. Бог — великий Архитектор».

Важность подхода к архитектуре как к «мировоззрению в камне» подтверждается и древней, и новейшей историей архитектуры. Архитекторы XX века начинали свою творческую деятельность с того, что выдвигали концепции и манифесты, идеи которых порою сознательно и бессознательно оказывались воскрешением старых идей классических философов Античности, Средневековья, Нового времени. Так, функционализм был неким воскрешением (правда, в существенно искажённом виде) старой идеи Сократа о красоте как целесообразности. Л. Мис ван дер Роэ следовал в проектировании принципам рационального метода Декарта¹⁵. Это говорит о невозможности *понять* архитектуру *без* понимания её философских корней, и именно философские идеи становятся формообразующими *парадигмами* архитектурного творчества.

Эта мысль звучит ещё ярче на фоне исторических свидетельств о нежелании людей *экономить на архитектуре*. В древности на произведения архитектуры выделялись огромные средства, даже если государство было небогато. Так, строительство грандиозных пирамид и храмов в Египте, на которые фараоны не жалели средств, было одной из причин истощения египетского государства; на восстановление Афинского акрополя Перикл отвёл 80% госбюджета; в Риме тратили огромнейшие средства на амфитеатры и устраиваемые в них зрелища. «Скупой Веспасиан выстроил величайший в мире амфитеатр... Кроме, может быть, Тиберия, все императоры, можно сказать, только состязались в роскоши, в великолепии,

¹⁴ Лосев А.Ф., ИАЭ. Высокая классика. — М.: «АСТ», 2000. — с.183-184.

¹⁵ Иконников А.В., Художественный язык архитектуры. — М.: «Искусство», 1985. — с.17-18.

размерах и разнообразии устраиваемых ими зрелищ... Все эти зрелища — замечательный пример того, как *невозможно вульгарно-экономически объяснить никакую художественную форму*¹⁶, в том числе и архитектурную. К этому ряду примеров можно добавить явление *небоскрёбов*, которые начиная с 30-50 этажей экономически нерентабельны¹⁷, что не останавливает страны и компании в состязании физических высот.

Таким образом, главную роль в объяснении архитектурной формы играет мировоззрение и мироощущение человека, и архитектуру можно определить как *материализацию менталитета*. Заметим, что материализация идеологии совсем необязательно происходит прямо и непосредственно в качестве реализации поставленной архитектором задачи выразить те или иные мировоззренческие принципы, но может осуществляться косвенными путями. «Идеологию в камне» можно справедливо увидеть и там, где, казалось бы, всё обусловлено чисто экономическими причинами. Показательный пример — т.н. «спальные районы», серийные дома, которыми застроены окраины больших российских городов. С одной стороны, их однообразие обусловлено спешкой в решении жилищной проблемы, вызванной притоком сельского населения в города. И одновременно эти «монотонные ячейки» выражают советскую *идеологию* «одной гребёнки» и принципа «не высовывайся».

Ещё одной распространённой попыткой детерминировать архитектурную форму является её объяснение с точки зрения климатических условий. Самое простое определение архитектуры говорит, что это есть совокупность сооружений, предназначенных для защиты человека от атмосферных явлений. Потребностью укрыться в непогоду иногда объясняется и само происхождение архитектуры. Не отрицая существенной роли погоды и климатических условий в формообразовании, следует всё же подчеркнуть, что она не является определяющей — ни в происхождении, ни в развитии архитектуры. Архитектура, несомненно, возникла бы и в таком гипотетическом случае, если бы климат и погода были везде благоприятными. Ведь есть множество зданий и сооружений (например, культовые), появление которых никак не обусловлено указанными факторами. Известна мысль, что если бы греки построили храм на Олимпе, где никогда не было дождя, он *всё равно* имел бы фронтоны. Дождь обуславливает только *наклонный* характер крыши, но конкретных вариантов наклонных крыш — великое множество. Значит, завершая храм крышей именно с двумя симметричными скатами, греческий зодчий руководствовался не метеорологическими знаниями, а установками своего *мировоззрения*. Формообразующее действие архитектора становится актом выражения мирозерцания, не скованного ни климатическими условиями, ни экономическими возможностями.

¹⁶ Лосев А.Ф., Эллинистически-римская эстетика 1-2 вв. н.э. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1976. — с.45-46.

¹⁷ Иконников А.В., Архитектура и градостроительство. Энциклопедия. — М.: Стройиздат, 2001 - с.385.

Обобщая, следует сказать, что архитектура есть вещественный коррелят философии. Архитектура и философия коррелятивны как материя и идея. Как философия выполняет интегрирующую функцию в мировоззренческой сфере, так архитектура — интегрирующую функцию в сфере вещественно-телесной жизни. Как философия синтезирует знания всех наук в одно целое, так архитектура синтезирует разные стороны телесной жизни человека в одном неразложимом синтезе актов полагания материальных произведений.

Завершим наше рассуждение общим **определением архитектуры**: *она есть проектно-строительное и эстетико-техническое конструирование материальной структуры природного пространства как жилищно-хозяйственной среды.*

Общая архитектурная эннеада

Функция — Эстетика

Понимание архитектуры принято базировать на триаде Витрувия прочность — польза — красота или, другими словами, конструкция — функция — эстетика (художественная образность, композиция). Соответственно, говорят о конструктивном, функциональном и эстетическом аспектах архитектуры вообще и отдельных зданий.

Наиболее острая оппозиционность в этой триаде свойственна категориям функции и эстетики, что нашло историческое выражение в антитезе классической («старой») и современной («новой», модернистской) архитектур. Последняя характеризуется как функционально обусловленная, а первая как насыщенная разного рода *внефункциональной* декоративностью. На одном полюсе оказывается термин «минимализм», а на другом — понятие «архитектурных *излишеств*».

Третья часть витрувиевской триады — прочность или конструкция — со временем перестает быть категорией, определяющей идентичность архитектурной деятельности. В архитектуре продолжают являться мастера-универсалы, конструкторы и художники в одном лице – такие как Пьер Луиджи Нерви и Сантьяго Калатрава. Но это не меняет общего вектора на постепенную «дематериализацию» архитектуры. Примечательно, что А.В. Иконников назвал одну из своих книг «Функция, форма, образ в архитектуре», таким образом оставляя тему материалов и конструкций вне основного дискурса.

В основе понимания архитектуры лежит пара «функция-эстетика». Конструкции отводятся роль средства достижения функционально-эстетических целей.

Начнем наш поиск диалектических оснований архитектуры с оппозиции «функция-эстетика». Противоположности являются из первоначального тождества, и, пройдя стадию противостояния, соединяются в единораздельности синтеза. В чём противоположны функция и эстетика?

Функция в самом общем смысле есть *деятельность*. Функция всегда предполагает то, *что* или *кто* функционирует, действует. Только в абстрактно-математическом порядке говорят о функции самой по себе. Для архитектуры функциональность и в том числе эргономика прежде всего связаны с телесностью человека. Именно в качестве *функции тела* функция и противопоставляется декору, украшениям и пр., ничего не дающим непосредственно-физическому комфорту. Но если не редуцировать полноту человеческой природы к одному телу, то следует говорить не только о функции тела, но и о функции *души* и *духа*, и, обобщая, о функции человека как *пневмо-психо-физического целого*. При таком понимании функции открывается возможность преодолеть антитезу функции и эстетики. Эстетика в этом отношении становится *психологической и духовной функцией*¹⁸. Идеальную сторону человека образует антитеза ума и сердца. В соответствии со строением человека можно различать функцию ума, функцию сердца, функцию воли и т.д. Функция ума в наиболее общем виде есть философия, так как именно философия занимается интегрированием всех научных, религиозных и других знаний в одно цельное мировоззрение. С этой точки зрения, когда архитектор стремится дать в храме «богословие в камне», то его действия тоже функциональны, а храмовая архитектура — *духовно-функциональна*. Функционализм же XX века есть результат редукции архитектуры к *только материалистическому пониманию*.

Эстетика, питая ум и сердце человека, является прежде всего в зрительном восприятии. Одновременно функцию богословской идеи (стремления к Богу) и пространственного ориентира-маяка выполняют шатры древнерусских церквей. Это один из примеров против узкого понимания функции. Как известно, шатровое пространство храмов совершенно не использовалось и было изолировано потолком от основной части храма, где совершалось богослужение, так как иначе потребовались бы дополнительные затраты на отопление.

Функция есть «*что*» архитектуры, это её содержание, то, что архитектура выражает и оформляет. Архитектура есть архитектура функции человека как целого. Человек в его функционировании есть содержание архитектуры и архитектурного творчества. Архитектура таким образом есть инобытие не только тела человека, но всей его природы, включая его ум и мировоззрение. Как сам человек являет в себе синтез идеального и материального начал, так и продолжающая его существо в природе архитектура становится синтезом жилища тела и жилища сознания (идеологии, мифологии). И этот второй — идеальный — план, пласт архитектуры и есть эстетика. Эстетика есть архитектурное «*как*» мифологического эйдоса. Функция

¹⁸ Ср. название статьи О. Нимейера: «Красота — тоже функция».

и эстетика соотносятся как «что» и «как», или, по общей для всего искусства антитезе, — как содержание и форма.

Рассмотрение эстетики с точки зрения функции предполагает и обратное. Один из примеров осмысления функции через эстетику даёт афоризм Ф. Джонсона: «Красота заключается в том, *как* вы движетесь в пространстве»¹⁹. Джонсон, очевидно, имел в виду движение тела, но можно расширить понятие «движения в пространстве» до движения чувств души в пространстве искусства, движения ума в пространстве философии.

Итак, эстетика и функция диалектически взаимосвязаны. Но диалектике этого недостаточно, и рассмотрев любую категориальную оппозицию в раздельности, она стремится дать ее в синтезе – новой цельной категории. Для антитезы функция-эстетика такой синтез и есть *сама архитектурная форма*.

Отметим, что возможно совершенно закономерное раздельное осуществление функции (в смысле функции тела) и чистой эстетики в особых видах архитектурного творчества. Есть целый комплекс сооружений, не имеющих утилитарной цели — это монументы, триумфальные арки и т.д. В них всецело доминирует эстетическое начало. В то же время есть целые виды архитектуры – такие как промышленная, фортификационная, в которых функция является определяющей.

Подведём итог выявленной триаде:

- 1) Функционально-эстетическое перво-тождество
- 2) Антитеза функция — эстетика
- 3) Функционально-эстетический синтез — архитектурная форма

Эта триада раскрывает диалектику архитектурного эйдоса. Он, как любой эйдос, стремится воплотиться и стать осязаемо явленным, что переводит нас в сферу архитектурного меона²⁰.

Конструкция

¹⁹ Цит.по: Иконников А.В., Художественный язык архитектуры. — М.: «Искусство», 1985. — с.8.

²⁰ Меон – термин философии А.Ф.Лосева. Пара «идея – материя» и «эйдос – меон» синонимичны. Меон – инобытие эйдоса. Воплощаясь в меоне, эйдос рождает новые категории и формы.

Архитектурный эйдос строился у нас на основе антитезы функции и эстетики. Найдём теперь меональную категорию, воплощающую архитектурный эйдос как неподвижную субстанцию.

Основным качеством субстанции является *неизменность*. Неизменность же, рассмотренная с точки зрения чистого изменения и чистой временной текучести, есть вечность. Что такое неизменность, понимаемая как вечность, в сфере архитектуры, меональной в отношении к первой архитектурно-смысловой триаде? Это может быть только очень долгая устойчивость во времени, то есть *долговечность*. Долговечность — коррелят неизменности в архитектурной области. Если неизменностью обладает субстанция, то долговечностью в архитектуре обладает (или должна обладать) конструкция. Итак, *субстанция, данная архитектурно, есть конструкция*.

Что такое конструкция сама по себе?

В самом обобщённом виде конструкцию можно определить как *систему сопряжений материальных элементов архитектурной формы, реализующих её как именно материальную, вещественную фактичность*. Это способ бытия формы в мире плотной материи.

Определим теперь конструкцию через корреляции с другими областями.

Поскольку категория архитектуры базируется на категории человеческого тела, найдем телесный коррелят конструкции. Это скелет. Если конструкция — скелет здания, то функция — совокупность его систем и внутренних органов, а эстетика — живая плоть образа. Как остроумно подметил Ф.Л. Райт, «гремящие кости — это не архитектура»²¹. Культивирование конструкции самой по себе как эстетической ценности подобно стремлению выражать в речи не её смысл, а грамматические правила её построения.

От общего определения конструкции перейдём к его детализации. Основные свойства конструкции — это *прочность, устойчивость, жёсткость*.

Прочность есть функция конструкции, состоящая в её способности сохранять саму себя при различных нагрузках. Это *самотождественность конструкции относительно момента, когда она начала испытывать давление тяжести нагрузки* (или какого-либо другого воздействия). Если в случае прочности речь идёт о *принципиальном существовании* конструкции — её способности не разрушаться при воздействиях и нагрузках, то в случае устойчивости имеется в виду тождество или постоянство (равновесие) *пространственного положения* конструкции при тех же воздействиях и нагрузках. В жёсткости характерен момент неизменности (или нюансной неизменности) *самой конструкции*, уже без учёта общего пространственного положения. Можно, таким образом, расположить три известных качества конструкции в последовательную триаду, где одно и то же качество — *постоянство* (иначе тождество, субстанция) *в отношении к нагрузкам и*

²¹ Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: «Искусство», 1972. — с.176.

воздействиям — дает каждый раз новую категорию в зависимости от типа смыслового соотнесения:

- 1) Конструкция *сама*, как фактическая вещественность — *жёсткость*
- 2) *Существование* конструкции — *прочность*
- 3) *Пространственное положение* конструкции — *устойчивость*

Итак, конструкция есть *постоянство архитектурной формы в мире фактической вещественности*, реализация её вещественной самотождественности. Конструкция — это «как» вещественного бытия «что» архитектурной формы.

Отметим, что при осмыслении отношения форма-конструкция через антитезу внутреннее-внешнее происходит перетекание этих противоположностей друг в друга. В чисто смысловом плане форма есть, конечно, «внутреннее», то есть то, что реализуется, а конструкция — «внешнее», то, что реализует. Но в плане вещественной фактичности имеем обратное: для телесного осязания форма есть нечто внешнее, живая явленная плоть здания, а конструкция — его внутренний остов. Таким образом, при переходе от идейного плана к материальному форма из «внутреннего» становится «внешним», а конструкция, наоборот, из «внешнего» — «внутренним».

Дальнейшая разработка понятия конструкции предполагает переход к рассмотрению типов конструкции и не входит в задачи этой работы.

Планировка — Тектоника

Конструкция — первое начало архитектурного меона. Второе начало в архитектурном эйдосе — это антитеза функции и эстетики. Теперь необходимо дать меональную модификацию этих категорий с точки зрения конструкции.

Что такое функция, данная в архитектурном меоне, в пространстве и рассмотренная с точки зрения конструкции? Функция есть движение, многосоставной процесс, протекающий *в здании, в здание, через здание и из здания*. Конструктивная модификация функции означает, что она берётся как *система пространств*, организующих процесс человеческой деятельности. Система пространств, определяющая места их изоляции и перетекания, есть *планировка*. Планировка есть *становление функции*.

Планировка должна обеспечивать не только одну определённую функцию, но быть готовой гибко отозваться на различные изменения жизни. Функциональная гибкость планировки есть одно из качеств, делающих здание жизненным и долговечным. Для функциональной системы конструктивизма 1920-х гг. характерна

инвариантность²², а И. Леонидов вопреки общей тенденции этого течения «стремился к универсализации типа здания — одна объёмно-пространственная композиция для ряда функций»²³. Позже эту тенденцию кристаллизовал в Сигрэм-билдинг Людвиг Мис ван дер Роэ. Среди зарубежных архитекторов гибкостью планировки также отличаются произведения К. Танге.

Далее. Модифицируем аналогичным образом категорию эстетики. Эстетика, данная как конструкция, есть *тектоника*. Тектоника есть не только эстетическое осмысление конструкции, но и *конструктивное выражение эстетики*. Демонстрация работы конструкции несёт идейную, символическую значимость. Тектоника есть строй мифологического эйдоса, данный в конструкции.

Остановимся кратко на *видах* тектоники. Основные виды тектоники — это тектоника материала и тектоника пространства — соответственно пониманию архитектурной формы как материально-пространственного синтеза. Тектоника материала антитетически делится на тектонику *выражения* тяжести и тектонику *преодоления* тяжести.

При тождестве формы и конструкции (непосредственной демонстрации конструкции) говорят о конструктивной тектонике. При несовпадении формы и конструкции (например, форма обволакивает конструкцию, не давая представления о её работе) говорят об *атектонике* (например, стиль барокко). При синтезе формы и конструкции, говорят о художественной тектонике: «пластическая форма отражает принципиальные особенности работы конструкции»²⁴.

Итак, второе архитектурно-меональное начало образовано антитезой планировка-тектоника. Планировка есть тектоника функционального пространства, а тектоника есть структура пространства эстетического, выражающего миф.

Следующий шаг — это синтез тектоники и планировки, коррелятивный архитектурной форме сферы эйдоса. Это здание, данное как факт или факт здания, то есть здание, взятое исключительно с точки зрения вещественности, как материальное *ставшее*²⁵.

В сводке архитектурный меон выглядит так:

- 1) Конструкция.
- 2) Планировка — Тектоника.
- 3) Факт здания.

Следующая логическая область после сферы эйдоса и сферы меона — сфера синтеза того и другого, завершающая общую архитектурную эннеаду. Синтетическая область, как и прочие, содержит своё тождество, своё различие и свой синтез, но

²² Иконников А.В., Художественный язык архитектуры. — М.: «Искусство», 1985. — с.30

²³ Александров П.А, Хан-Магомедов С.О., Иван Леонидов. — М.: Стройиздат, 1971. — с54.

²⁴ Тиц А.А., Воробьёва Е.В., Пластический язык архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — с.47-48.

²⁵ Ставшее — термин философии А.Ф. Лосева, является следующим звеном вслед за триадой Одно, Бытие, Становление.

данные уже максимально целостно, как синтез идеи и материи. Всё начинается, как и раньше, с перво-тождества противоположностей, которую назовём архитектурной сущностью. Архитектурная сущность поляризуется на внутреннее и внешнее, синтезирующиеся затем в их единстве. Перейдём к конкретной диалектике внешнего и внутреннего в архитектуре.

Интерьер — Экстерьер

Здание как внутреннее себе и как внешнее себе есть соответственно интерьер и экстерьер. Интерьер есть задание в его внутреннем выражении, внутренность здания. Интерьерность — то, что отличает архитектурную форму от скульптурной и других форм. Скульптурная форма есть чисто экстерьерная, внешняя себе форма. В интерьере заключена специфика архитектуры как вместилища. Интерьер есть обращённость здания вовнутрь, в себя как отличное от окружающей среды целое. Экстерьер есть, напротив, выход здания вовне, во внешний мир, явление пространству окружающего мира.

Этим только фиксируется антитеза интерьера и экстерьера как противоположность здания самого по себе. Затем диалектика рассматривает категории с точки зрения их *инобытия*, и устанавливает переход противоположностей друг в друга. Инобытием зданию является человеческий субъект. Интерьер есть форма, *охватывающая* этот субъект. Следовательно, субъект оказывается внутренним содержанием в отношении к интерьеру, а *интерьер* в его соотнесённости с субъектом *есть внешнее*. Аналогичный переход в свою противоположность при соотнесении с иным претерпевает и категория экстерьера. Экстерьер по отношению к субъекту предполагает возможность если не одновременного, то последовательного охвата себя восприятием субъекта в круговом, *окружающем* движении. Значит, *экстерьер есть внутреннее* содержание в охватывающем восприятии субъекта.

Итак, при переходе от здания-для-себя к зданию-для-иного и обратно совершается взаимоперетекание внешнего во внутреннее (и наоборот) в пределах антитезы интерьер-экстерьер.

Существует ещё один тип перетекания этих категорий — при переходе от одного ко многому в категории архитектурного сооружения. Имеется в виду ситуация, когда множество зданий, каждое из которых в отдельности дано экстерьерно, организуют интерьерно-городское пространство при условии относительной замкнутости их расположения. Таким примером является *площадь*. То же можно установить и относительно направления от интерьера к экстерьеру. Если имеется ряд помещений, соединяющихся в замкнутый дугообразный анфиладный поток, то создаётся возможность *охватывающего* восприятия части интерьерного пространства, а это и дает привнесение экстерьерного момента в восприятии.

Следующая задача диалектики — дать синтез этих категорий. Синтез интерьера и экстерьера — это здание, рассмотренное как целое. Оставляя позади пройденное дискретное рассмотрение здания с внутренней и с внешней сторон и вбирая единым смысловым актом его цельность, мы уже возвращаемся к первоначальному перво-тождеству интерьера и экстерьера, но теперь уже с сохранением момента их различия. Этот синтез как самотождественное различие есть *здание как единство вместилища и оболочки*, интегральная архитектурная единичность.

Соединим подытог раздела «интерьер-экстерьер» с предыдущими результатами в единую категориальную структуру:

*Архитектурная эннеада*²⁶

I. Архитектурный эйдос:

- a) Функционально-эстетическое перво-тождество
- b) Функция — Эстетика
- c) Архитектурная форма

II. Архитектурный меон:

- a) Конструкция
- b) Планировка — Тектоника
- c) Факт здания

III. Архитектурная цельность:

- a) Архитектурная сущность
- b) Интерьер — Экстерьер
- c) Здание как единство вместилища и оболочки

Предлагаемая эннеада обобщает самые основные архитектурные категории. Дальнейшее движение по намеченному пути ведёт нас к более конкретным архитектурным понятиям — таким, как масштабность, стена, окно и т.д. Мы рассмотрим их не только с отвлеченно-логической точки зрения, но и с конкретно-мифологической.

Категория масштабности

²⁶ От греч. ἑννεάς — «девятка».

В первой главе говорилось о воплощении человеческого сознания в архитектурной материи. Этому процессу сопутствует обратный: будучи возведённым, здание начинает жить в физическом пространстве и в пространстве человеческого восприятия. Архитектурный объект воплощается (иначе, воздействует) в человеческом сознании-ощущении, в первую очередь по самой общей категории — размера или величины. В человеческом восприятии эта категория модифицируется в *масштабность*. Размер здания либо *довлеет* над сознанием (мега-масштабность), либо относительно *невелик* (микро-масштабность), либо, наконец, является как *соразмерный*.

Далее необходимо дать уточняющую модификацию категории масштабности в связи с человеческим телом. Человек воспринимает габариты здания уже не только как объекта «в себе», а в соотношении с размерами своего тела. Соответственно предыдущему членению, сооружение может быть соразмерным человеческому телу, а значит и психологически комфортным. При несоразмерности здания говорят о «неопределимости физических размеров сооружения»²⁷. Такой способ реализации размера в восприятии использовали древнеегипетские зодчие, создавая колоссальные нерасчленённые массивы пирамид. Мастера западноевропейского Средневековья, наоборот, вводили множество членений в летящую громаду пространства. Неслучайно О. Мандельштам в своем стихотворении связал готику именно с «египетской мощью»: египетские сооружения — это мощь *материала*, выражающего тяжесть, а готические — мощь *пространства*, эту тяжесть побеждающего.

Обобщая вышесказанное применительно к деятельности архитектора, можно сказать, что сущность масштабности состоит в том, что, регулируя степень расчленённости объёма, можно управлять вариантами воплощённости его размера в восприятии человека, то есть увеличивать, уменьшать или выявлять эквивалентно относительно реально-физическому. Архитектор выбирает тот или иной способ синтеза размера здания и его восприятия человеком в зависимости от характера воплощаемого им мифологического эйдоса. Приведем ещё примеры из классики и современности. Множество вариантов «прямого соответствия пропорционально-масштабных характеристик архитектуры размерам человеческого тела находим в опыте античности... <...> Однако древние греки, а вслед за ними и римляне, создавая пространства для обитания и деятельности людей, приспособленные к человеку и сомасштабные ему, никогда не забывали о том, что дом бога — храм, должен обладать другими качествами и другим масштабом, чем жилище человека, чтобы человек, входящий в храм, чувствовал, что он идёт не в свой дом, а в дом бога»²⁸.

В современной архитектурной практике имеются примеры иного применения средства масштабности, связанные не с мифологическими установками, а с развитием

²⁷ Кириллова Л.И., Масштаб и масштабность // Теория композиции в советской архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986. — с. 131.

²⁸ Степанов А.В., Мальгин В.И., Иванова Г.И., и др. Объёмно-пространственная композиция. — М.: Стройиздат. — 1993. — с.81, 85.

архитектурной науки как таковой. Так, одним из основных положений советского рационализма, выдвинутым Н. Ладовским, была «экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения»²⁹. Согласно этому тезису, архитектор должен прилагать все усилия для того, чтобы геометрические характеристики здания прочитывались максимально адекватно. Противоположный подход наблюдается, например, в работах финского архитектора Реймы Пиетилия, не открывающего всего сооружения целиком и внезапно поражающего вошедших внутрь огромностью интерьерных пространств.

Также заметим, что относительность масштабности состоит в ее зависимости от возраста воспринимающего человека, от его роста, а также от специфических особенностей процесса зрительного восприятия форм и пространств³⁰.

Диалектика функции

Основная функциональная типология зданий и помещений выводится нами на основе триединого иерархического строения человеческой природы. Соответственно триаде духа, души и телу будем различать:

- 1) *архитектуру духа* (культовая, храмовая архитектура)
- 2) *архитектуру души* (музеи, театры, университеты, библиотеки, культурно-общественные центры и т.д.)
- 3) *архитектуру тела* (рестораны, гостиницы, промышленные здания и сооружения и т.д.)

Далее, можно провести то же тройное деление в системе внутренних помещений внутри жилого дома. Ведь жилой дом — такой тип здания, который вмещает практически все функции человека. К оформлению и реализации телесных потребностей относятся такие помещения, как *кухня, столовая, спальня, санузел* и т.д. Иерархически выше стоят такие помещения, как *гостиная, кабинет, мастерская*, относящиеся к душевным органам и их функциям (общение, познание, творчество и т.д.). Ещё выше располагается область духа — помещение, где человек реализует свою религиозную веру, например, помещение, где он молится. Внутри дворца или

²⁹ Мастера советской архитектуры об архитектуре, т.1. — М.: «Искусство», 1975. — с.347.

³⁰ См.: Степанов А.В., Мальгин В.И., Иванова Г.И., и др. Объёмно-пространственная композиция. — М.: Стройиздат. — 1993. — с.82-83, 88.

университета — это входящий в его состав храм. Внутри отдельной комнаты в русской избе традиционно выделялся «красный угол» с иконами. Именно в такой угол К. Малевич и повесил свой символический черный квадрат, который тем самым провозглашал образование чёрной дыры в душе человека, изгоняющей Бога из своей жизни.

Таким образом, возникает первая функциональная антитеза — сакральных, священных и обыденных помещений как в общей структуре здания, так и в различии между типами зданий. Ю. Лотман пишет об этом так: «Дом (жилой) и храм в определённом отношении противостоят друг другу как профаническое сакральному. Противопоставление их с точки зрения культурной функции очевидно и не требует дальнейших рассуждений. Существеннее отметить общность: семиотическая функция каждого из них ступенчата и нарастает по мере приближения к месту высшего её проявления (семиотическому центру). Так, святость возрастает по мере движения от входа к алтарю. Соответственно градуально располагаются лица, допущенные в то или иное пространство, и действия, в нём совершаемые. Такая же градуальность свойственна и жилому помещению. Такие названия, как «красный» и «чёрный угол» в крестьянской избе или «чёрная лестница» в жилом доме 18-19 вв., наглядно об этом свидетельствуют. Функция жилого помещения — не святость, а безопасность, хотя эти две функции могут взаимно перекрещиваться: храм становится убежищем, местом, где ищут защиты, а в доме выделяется «святое пространство» (очаг, красный угол, защитная от нечистой силы роль порога, стен и пр.)»³¹.

Мы обозначили антитезу идеальной (духовно-душевной) и материальной (телесной) функций. Возможен ли их синтез?

Если в понятие материальной функции включить функцию защиты от неприятеля (фортификационную), то одним из ярких примеров синтеза является Афинский акрополь. Акрополь, укреплённая часть древнегреческого города, по определению, выполняет двоякую функцию — содержит храмы божеств, под покровительством которых находится город, и служит убежищем для горожан во время нападений³².

Другой пример синтеза — средневековый монастырь. Это и место жительства монахов, и оборонительная крепость, и перекрестие торговых путей, цель паломников, не говоря о само собой разумеющейся главной функции содействия спасению души.

Соответственно функциям общения (социально данное тождество), уединения (социально данное различие) и их комплексному сопряжению различаются пространства общения (гостиная, кухня и т.д.), пространства уединения (кабинет, спальня и т.д.), смешанные типы пространств. Заметим, что оппозиции идеальной — материальной функций и функций общения — уединения не коррелятивны и потому

³¹ Лотман Ю.М., Семиосфера. — М.: «Искусство — СПб». — с.682-683.

³² Баторевич Н.И., Кожицева Т.Д., Архитектурный словарь. — СПб.: Стройиздат СПб, 1999. — с.6.

взаимно перекрещиваются в системе жилых пространств. Так, кабинет и спальня, противоположные по первой из указанных антитез, тождественны по второй в функции (уединения).

Следующая, не менее важная антитеза функциональной сферы, — это противоположность жилого пространства, места отдыха и пространства работы. В мегаполисах эта антитеза причиняет множеству людей дискомфорт от пространственного разрыва «спальных районов» и учреждений, предприятий, офисов, сгрудившихся в центральной части города.

Интересен синтез функций жилья и работы на уровне отдельных домов. Здесь опять вспоминается жившая и в Средневековье традиция размещения жилого помещения и помещения работы (на первом этаже) в одном здании. В современной архитектуре имеются примеры такого синтеза. Так, в Берлине построен комплекс вилл, каждая из которых «выполняет, помимо жилой функции, задачи элемента инфраструктуры. Достигается это тем, что каждую виллу заселяет предприниматель, чьё предприятие занимается обслуживанием населения и располагается оно в этом же доме <...>. Такой необычный для современного градостроительства приём обеспечения «соцкультбытом» по существу возрождает забытые сегодня традиции, когда купец жил над своей лавкой... Совмещение в одном корпусе жилья и места приложения труда выступает с одной стороны в качестве эффективного метода экономии городской земли, а с другой стороны позволяет воздвигать значительные строительные объёмы, несущие в себе репрезентативную сущность, важную для хозяина и обеспечивающую градостроительную значимость здания»³³.

Внутри отдельного здания имеются ещё две важные антитезы:

1) *Основные помещения — служебные, связующие* (коммуникации — лифты, лестницы, коридоры и т.п.). Синтез между ними проходит на уровне эстетики, когда коммуникации не прячутся в толще здания, а выводятся наружу, участвуя в созидании художественного образа здания и давая возможность почувствовать его внутреннюю жизнь извне³⁴.

В проекте нового города архитектора А. Сант’Элиа 1914 г. этот принцип доведён до предельного состояния: основу пространственной композиции детерминирует система коммуникаций. Примеры «умеренного» синтеза — здание театра в Ростове-на-Дону (архитектуры В. Щуко и В. Гельфрейх, 1930-1936), здание Госпрома в Харькове (С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравец, 1925-1928).

2) *Обслуживающие помещения — обслуживаемые*. Эта антитеза имела особенное значение в творчестве Л. Кана. Американский архитектор развивал тезис о разделении этих видов помещений. «Работа над небольшим объектом — бассейном

³³ Вилла Тегель // Зодчество мира. — 1999. — 1. — с.76-77.

³⁴ См. Иконников А.В., Художественный язык архитектуры. — М.: «Искусство», 1985. — с.32-37.

— привела меня к теории, что обслуживающие помещения и обслуживаемые должны быть разделены. Такое подразделение стало основой всех моих планов»³⁵.

Противоположный подход к решению внутреннего функционального пространства содержится в концепции другого знаменитого американского архитектора — Ф.Л. Райта. Он выдвинул тезис «единства внутреннего пространства»³⁶.

С диалектической точки зрения возможен подход, не делающий отдельный акцент ни на единстве, ни на раздельности пространств здания, а следующий принципу *единораздельности*. Помимо чистой диалектики такое учение имеет глубинные основания в современном представлении о физической структуре пространства. Пространство создаётся светом, которому свойствен корпускулярно-волновой «дуализм» (можно сказать «синтетизм»). В зависимости от конкретных обстоятельств, свет ведёт себя то как частица, то как волна. Физический мир оказывается школой диалектики. Ведь частица есть не что иное, как вещественно данное тождество (как точка — тождество начала и конца), волна же в качестве протяжённости есть различие (как линия — различие начала и конца). Таким образом, физическое пространство есть единораздельная цельность. Это дополнительное основание для построения аналогичного учения применительно к функциональному пространству архитектуры.

Перечислим основные антитезы архитектурно-функциональной среды:

- 1) *сакральное — обыденное;*
- 2) *пространства общения — уединения;*
- 3) *рабочее — жилое пространства;*
- 4) *связуемые — связующие помещения (коммуникации).*
- 5) *обслуживаемые (главные) — обслуживающие (подчинённые).*

Эти антитезы в общих принципиальных чертах раскрывают диалектику функции. До сих пор мы рассматривали архитектуру преимущественно как ту или иную организацию пространства. Но пространство неотделимо от времени и от истории. Взятая с точки зрения временного становления архитектура открывает перед нами всю сложность исторических взаимоотношений старого и нового, прошлого и

³⁵ Цит.по: Самин Д.К., Сто великих архитекторов. — М.: «Вече», 2000. — с.520.

³⁶ Цит.по: Самин Д.К., Сто великих архитекторов. — М.: «Вече», 2000. — с.405.

будущего. Вторая часть работы посвящена историческому становлению архитектурной формы.

Антитеза исторического пространства архитектурной формы

Антитеза нового и старого, с точки зрения архитектурной истории, есть антитеза *традиционной и новаторской архитектуры, классической и современной, авангардной*. В самой классической архитектуре есть противопоставление античности и средних веков. Каркасная система готического собора есть нечто радикально новое в сравнении со стоечно-балочной системой греков. «Классика» и «авангард» пронизывают всю историю архитектуры.

В архитектурном творчестве эта антитеза в своём непреодоленном виде породила два противоположных подхода к проектированию. В советской архитектуре ярким сторонником вырастания новых форм всецело на базе опыта прошлой архитектуры был И. Жолтовский. За принципиальное новаторство ратовали такие архитекторы, как К. Мельников, И. Леонидов. Так, «Леонидов резко отрицательно относился к архитекторам, для которых процесс творчества — это использование и переработка каких-то форм и деталей, уже созданных другими архитекторами. Он даже не признавал их подлинными архитекторами, так как, по его мнению, они не понимают смысла работы архитектора, делают архитектуру чисто внешне, а не изнутри, что не является настоящим творчеством. Они берут что-то готовое и из него komponуют вещи. Архитектором такого типа Леонидов считал И. Жолтовского, поэтому весьма критически относился к его таланту и манере творчества. Леонидов был убежден, что красоту нельзя составить из элементов готовой красоты, а надо творить её заново. В этом он действительно кардинально расходился с творческой концепцией Жолтовского, который видел в наследии (то есть в созданном другими) неисчерпаемый источник композиционных идей, форм и деталей»³⁷.

Уже в наше время о роли прошлого ярко высказался Фрэнк Гери: «Вы можете учиться у прошлого, но не продолжать быть в прошлом. Я не могу смотреть в глаза своим детям, если говорю, что не имею больше идей и вынужден копировать прошлое. Это всё равно, что сдать и сказать, что у них нет больше будущего»³⁸.

С целью сохранения связи с прошлым и при этом совершения движения в будущее, с целью исторической полноты и полноценности архитектурной формы

³⁷ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.471.

³⁸ Рябушин А.В., Архитекторы рубежа тысячелетий. Книга первая. Лидеры профессии и новые имена. — М.: «Искусство – XXI век», 2010. — с.184.

необходимо соединить оба подхода в проектировании. Пример такого синтеза является творчество петербургского архитектора Игоря Явейна. «Человек основательной эрудиции, Явейн хорошо знал и в течении всей жизни изучал историю мировой архитектуры <...>. Но когда он начинал проектировать, то не пользовался специальной литературой: он как бы начинал всё с нуля, без каких-либо прототипов и источников»³⁹.

История архитектуры знает попытки синтеза «старого» и «нового» и на уровне целых течений. Одна из них — «уникальное и малоисследованное движение 1920-1930-х гг. — Ар-Деко. Это был феномен архитектуры «интегрирующего типа». Опираясь на новации пионеров новой архитектуры, Ар-Деко не порывало с историей». Но «оно было в известной мере продолжателем эклектики»⁴⁰, по замечанию Ю.И. Курбатова, а потому и не просуществовало долго. Всякое эклектическое соединение недолговечно в силу внешнего характера сопряжения разных форм. Диалектика направляет нас в сторону сочетания самих принципов классического и авангардного формообразования в новые синтетические принципы.

Следует заметить, что «анализ средств и приёмов художественной выразительности новой архитектуры показывает, что многое в них не только имеет преемственную связь с прошлым, но и не выходит за пределы сложившихся стереотипов»⁴¹. Это говорит о том, что несмотря на визуальный разрыв между старой и новой архитектурами, между ними много общего на более глубоких уровнях, что даёт дополнительное основание утверждать возможность их синтеза.

Понятие истории не тождественно понятию преемственности. История шире, чем преемственность. История есть переплетение эволюционности и скачков. В сфере исторического пространства нам открывается та же диалектика *континуальности* — *прерывности*, что и в области физического и архитектурного пространств.

Примерами исторического сочетания в современной архитектуре служат новые постройки рядом со старыми. Благодаря пространственной близости эти разные сооружения за счёт контраста эффектно подчёркивают неповторимость друг друга. «Истинный эффект заключён в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте»⁴² (Н.В. Гоголь).

Ярким примером синтеза традиционной и новой архитектур является творчество японского архитектора К. Танге. Ученик Ле Корбюзье претворил старые японские традиции в ультра-новые архитектурные решения.

³⁹ Зодчие Санкт-Петербурга XX века. — СПб: Лениздат, 2000. — с.151.

⁴⁰ Зодчие Санкт-Петербурга XX века. — СПб: Лениздат, 2000. — с.623.

⁴¹ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.505.

⁴² Архитектура глазами человечества. Архитектурный афоризм. — СПб: Стройиздат СПб, 2000 — с.30.

Очерки истории архитектуры по антитезам

В этом разделе автор в порядке экспериментально-исторических очерков предлагает посмотреть на историю архитектуры с точки зрения отдельных ракурсов, каждый из которых задан специфической и не сводимой на другие архитектурной оппозицией.

Кубичность — сферичность / прямолинейность — криволинейность

Сферичность относится к кубичности так же, как тождество относится к различию. Сферичность есть состояние формы, когда все части её так отождествлены, что уже невозможно выделить на поверхности формы никаких частей. Из отсутствия частей вытекает, что сферическая форма есть чистое тождество, не имеющее никаких внутренних *границ*. Шар для ползущего по нему муравья бесконечен, хотя и конечен для держащего его в руке человека.

Категория границы, геометрически модифицированная, есть *ребро*. Ребро — то, что расчленяет форму на явные части и делает её различённой. Форма, содержащая рёбра, и, следовательно, грани, с точки зрения эйдоса, есть различие. Это кубическая форма.

Итак, сферическая форма представляет из себя единую поверхность, в которой мы не можем выделить части (грани), так как не имеем рёбер (границ). Кубическая форма совершенно отчётливо составлена из нескольких ясно различимых поверхностей.

Синтезом сферичности и кубичности (гранности) является форма, содержащая в себе и сферичность, и кубичность. Такая форма, с одной стороны, сферична, обтекаема, не имеет граней, а с другой — расчленена на чёткие грани. Диалектика стремится сохранить предмет как целое и потому настойчиво напоминает, что в любом предмете любые его стороны, аспекты, предикаты и т.д. одновременно и тождественны, и различны. Предмет есть синтез своих сторон, свойств и т.д. в одной неразложимой ни на что единичности.

Предельными выражениями сферичности и кубичности в геометрической области являются соответственно *шар* и *куб*. Шар есть чистое тождество, так как обладает во всех своих точках *одинаковой кривизной*, и совершенно тождествен себе при любых пространственных положениях, абсолютно симметричен относительно любой оси, проходящей через его центр. Куб идеально выражает принцип гранности,

так как все его смежные грани перпендикулярны. Перпендикулярность есть предельная степень различия двух и более прямых и плоскостей. Всякий другой угол между прямыми или плоскостями будет их сближением, в переделе стремящимся к полному совпадению элементов (при угле 0 или 180 градусов).

Дадим примеры синтеза куба и шара:

- 1) куб, выложенный из шаров или шар, составленный из кубов
- 2) прямой цилиндр, у которого высота равна диаметру основания (одна из его ортогональных проекций совпадает с проекцией шара (круг), а другая — с проекцией куба (квадрат))
- 3) восьмая часть шара — самый полный синтез (с одной стороны — точный куб, а с другой — точный шар)
- 4) всё бесчисленное количество сложных стереометрических фигур, имеющих прямолинейные и криволинейные поверхности

Антитеза сферичности и кубичности становится особенно насыщенной, когда мы берём её в мифологическом аспекте. Сферичность — свойство, непосредственно зрительно и мифологически приписываемое *небу*, о чём свидетельствует и такое устойчивое выражение, как «небесный свод». Свойством «шаровости» обладает как физическое, так и духовное небо. «...Мир бесплотных сил, или Небо, есть такой шар, который имеет окружностью прямую линию <...> Мы смотрим на Небо так, что между ним и нами — Солнце. Мы, следовательно, смотрим на Небо со стороны Бога. Вполне понятно, что оно представляется нам опрокинутой Чашей. Не потому Небо есть Чаша, что это так кажется нашему субъективному взору, но это так кажется нам потому, что Небо, в своей внутренней и объективнейшей сущности, есть не что иное, как именно Чаша»⁴³.

Если небо есть чаша, то что такое земля? По принципу простой противоположности земля есть куб. По А.Ф. Лосеву, древнегреческие мыслители связывали стихию земли именно с кубом⁴⁴. Тело — земное, земляное начало в человеке (Адам создан из земли), а потому «всё тело, составленное из отдельных членов, — квадратно»⁴⁵. Тело квадратно не по внешнему виду, а по смыслу своего соотношения с духом, выраженному геометрически.

⁴³ Лосев А.Ф., *Личность и Абсолют*. — М.: «Мысль», 1999. — с.500, 505.

⁴⁴ См. Лосев А.Ф., *Бытие. Имя. Космос*. — М.: «Мысль», 1993. — с.300.

⁴⁵ Мысль св. Амвросия Медиоланского. Цит.по: Зубов В.П., *Труды по истории и теории архитектуры*. — М.: «Искусствознание», 2000. — с.268.

Таким образом, внутри самой сферичной природы находим и сферичность (небо), и кубичность (земля). Соответственно этому членению в здании возникает антитеза верха и низа: *крыши*, осуществляющей взаимодействие дома с небом, и *фундамента* со стенами, определяющих взаимодействие с землёю. Нетрудно заметить, что большинство крыш и перекрытий в «старой» архитектуре разных стилей и эпох часто сферичны, шарообразны (купола, своды, конусы и т.д.). И Пантеон, и константинопольская София перекрыты сферической формой. Нижняя часть зданий решается наоборот как гранная, кубическая. Такое соответствие низа здания кубической форме, а верха — сферической, по-видимому, отчасти обусловлено и круглой формой головы человека — верхней части его тела. В древнерусской архитектуре на лицо прямая ассоциативная корреляция: купол — это шлем богатыря.

Антитеза «шара-куба» имеет глубокое философское значение. Она геометрически выражает смысловые противоположности «природа-техника», «небо-земля», «дух-тело».

Можно в связи с этим дать и классификацию архитектурных конструкций. Кубу соответствует ортогонально-параллельная конструктивная система — стоечно-балочная. Шару — арочная, сводчатая, оболочковая конструктивные системы.

Борьба кубичного и сферичного пронизывает историю архитектуры. В истории классической архитектуры наиболее ярко эти тенденции кристаллизовались в рациональности классицизма и эмоциональности барокко, ставшие разветвлением ренессансного синтетизма. Примером синтеза этих стилей является Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге.

В современной архитектуре эта борьба ещё острее, на основании чего А.В. Иконников утверждал, что «лишь в архитектуре XX в. возникли тенденции, ориентированные на какую-то одну из полярностей, всегда ранее выступавших нераздельно»⁴⁶.

Кубическая форма часто входит в корреляцию с технической, а сферическая — с природной, бионической, хотя эта корреляция необязательна. Примером второго случая может служить архитектура Антонио Гауди. Одно из самых известных его произведений — Каса Мила в Барселоне (1902-1910) — характерно своей «природностью», плавностью линий, изгибов, текучестью формы. Это пример архитектуры модерна, тяготеющей к природным, криволинейным очертаниям.

В архитектуре Германии 1920-х гг. «борьба куба и шара» выразилась в противостоянии неопластицизма (Тео ван Дусбург, Пит Мондриан, Геррит Ритфелд) и экспрессионизма (Эрих Мендельсон, Ханс Пёльциг)⁴⁷.

Данная антитеза прослеживается и в советской архитектуре — в различии методов проектирования конструктивистов и рационалистов. «Конструктивистские

⁴⁶ Иконников А.В., Функция, форма, образ в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986. — с.177.

⁴⁷ См.: Иконников А.В., Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 1. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — с.186-193.

здания и в своей стилистике несут отражение ортогональных чертежей, в них мало пластики. Произведения рационалистов более пластичны, часто вообще нет таких фасадов, которые можно было бы проэскизировать в ортогональных чертежах»⁴⁸.

Нетипичным конструктивистом является Иван Леонидов. «Ещё в конце 20 — начале 30-х годов Леонидов использовал в своих проектах наряду с прямоугольными призматическими объёмами формы с образующей кривой второго порядка, своды-оболочки...»⁴⁹.

Относительно синтетичным течением в современной архитектуре стал экспрессионизм, один из представителей которого — Э. Мендельсон. «В отличие от ортогональных, монохромных решений модернистов, Мендельсон использует контраст ортогональных форм с криволинейными»⁵⁰.

В истории архитектуры XXI века в целом просматривается сильный крен в сторону усложненных криволинейных форм, сопровождаемый критикой модернизма⁵¹.

Перейдем к следующему моменту архитектурной формы — к рассмотрению её уже не самой по себе только, но и в соотношении с инобытием пространства.

Массивность — прозрачность / закрытость — открытость

Диалектика формы как таковой, самой по себе, обрисовывается антитезой «сферичность — кубичность». Следующим моментом логически последовательного мышления формы должно быть её соотношение с *пространством*, причём такое соотношение, когда нас интересует ещё именно *сама форма*. Этот момент раскрывается антитезой «массивность — прозрачность».

И здесь обнаружим три принципиальных соотношения формы и пространства — их тождество, их различие и, наконец, синтез.

Что такое тождество формы и пространства? Это значит, что пространство и форма сообщаются и взаимно проникают друг в друга совершенно беспрепятственно. Пространство и охватывает форму, и входит внутрь неё, а форма и пребывает в пространстве, и охватывает его. Такое возможно только в том случае, если форма

⁴⁸ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.242.

⁴⁹ Александров П.А., Хан-Магомедов С.О., Иван Леонидов. — М.: Стройиздат, 1971. — с.105.

⁵⁰ Маклакова Т.Г., Архитектура XX века. — М.: Издательство Ассоциации строительных вузов, 2000. — с.45.

⁵¹ См. например, «Манифест параметризма» (2008) Патрика Шумахера.

мыслится неплотной и ничем не насыщенной, абсолютно прозрачной и проницаемой. Но ведь это значит, что форма представлена только одними своими очертаниями, границами, *рёбрами*. Это форма, построенная исключительно из рёбер, ничем не заполненная, кроме как пространством, ажурная и раскрытая внешним и внутренним проникновением.

Еще раньше Н. Ладовского, сказавшего свой знаменитый афоризм⁵², мудрец Лао-Цзы подчёркивал, что значение здания — в пространстве для жизни и его насыщении. Пространство было господствующим элементом древней японско-китайской архитектуры, о чём подробно пишет Н. Брунов⁵³. Так, японский и китайский дом-павильон организуют постепенный переход от массы здания к пространству природы — в противоположность идущему от дворцов Ренессанса резкому контрасту окружения и архитектуры.

В современной архитектуре слитность формы и пространства достигается средством перфорации формы и широким применением стекла. Прозрачное стекло есть единственный материал, позволяющий отождествиться пространствам и объектам с сохранением минимального различия. Стекло с зеркальными свойствами уже визуально не впускает среду извне внутрь, но позволяет растворять дома друг в друге. Среда теряет чёткие границы, образ её удваивается и удесатеряется многократными отражениями. Такое взаимопроникновение и взаиморастворение предметов друг в друге создает иллюзию преодоления тяжести и неподвижности вещества. Это мерцающая, пульсирующая среда, где формы смешиваются и окрашивают друг друга.

Второй тип соотношения формы и пространства есть различие. Взятое в своей предельной степени оно даст форму, отгороженную от внешнего пространства, замкнутую, закрытую, и, возможно, противопоставляющую себя окружению. Здесь прежде всего вспоминаются толщи египетских пирамид и стен романских замков. Это массивная форма.

Наконец, синтетическим способом взаимоотношения формы и пространства будет такая форма, которая и массивна, и ажурна одновременно. Она и раскрыта пространству, и имеет в себе изолированные области. В истории архитектуры есть примеры таких решений, почувствовавших силу сочетания противоположностей.

Антитеза «массивности — прозрачности» входит в корреляцию с антитезой взаимоотношения с ландшафтом. Открытость формы может означать связь не только с пустым пространством, но и с пространством, наполненным природными формами.

Вспомним заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дейр-Эль-Бахри. Мощные динамичные пандусы постройки энергично переходят в уступы природных скал.

⁵² «Пространство, а не камень — материал архитектуры.»

⁵³ См. Брунов Н., Очерки по истории архитектуры. Т.1. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. — с.52-58.

Храм и чётко отличён от окружения мерным ритмом столбов портиков, и одновременно слит с ним — до буквальной врезки в скалу.

Из новой архитектуры можно привести как пример проект Н. Фостера Сайнсбери-центр в Норвиче (1977). Кроме прочих достоинств проекта, для нашей темы интересно то, что «с торцов огромное здание просматривается насквозь и как бы сливается с природой. С других точек зрения лаконичный абрис противостоит ей. Огромные обрамлённые фермами порталы торцов этого супершеда буквально распахнуты в природу. Они служат своего рода обрамлениями, кулисами прекрасных ландшафтных картин, и внешнее пространство как бы с гулом устремляется сквозь гигантское сооружение, сообщая его статике неожиданный динамизм».⁵⁴

Неожиданные отождествления и синтезы массивного и прозрачного, архитектурного и природного продемонстрировал Жан Нувель в ряде своих работ. В Сохо-отеле на нью-йоркском Бродвее (2003) «прозрачное, полу- и вовсе не прозрачное рождает «эффекты транзитности», перехода одного в другое, в результате здание кажется то массивным, то пронизываемым в зависимости от времени суток, погоды... — впечатление мгновенной дематериализации, появления и исчезновения материи.

Более изощренная ступень — растворение в ландшафте, природе... Музей древних культур на парижской набережной Бранли (2001) слит с экзотичным природным окружением, забываешь о его рукотворности... В музее Гуггенхайма в Токио (2001) архитектура вообще как бы поглощена природой — холм в цветущих деревьях, а выставочные пространства внутри, в складках рельефа маскируются витражи... Казавшаяся фантастической формула реализовалась: самой впечатляющей оказывается невидимая архитектура»⁵⁵.

Две развитые нами антитезы сферичности-кубичности и массивности-прозрачности взаимно пересекаются в более широкой антитезе архитектурной формы и природной. В истории архитектуры действуют две противоположные тенденции. Одна стремиться соединить архитектуру с ландшафтом. Образец синтеза дала всё та же японско-китайская архитектура, организующая сложную пространственную пропорцию: основное помещение здания соотносится с окружающим обходом, соединяющим его с внешним пространством, так, как всё здание в целом соотносится с садом, связующим дом и природу. И в архитектуре, и в саде господствует кривая линия.

Противоположная этому подходу концепция — контраст формы и окружения. Ей следовал, например, Иван Леонидов, считавший, что новый город (речь идёт о Магнитогорске) должен врезаться в зелёный массив, контрастируя с окружающей природой геометричностью своей планировки и ритмическим рядом стеклянных

⁵⁴ Самин Д.К., Сто великих архитекторов. — М.: «Вече», 2000. — с.586.

⁵⁵ Рябушин А.В. Архитекторы рубежа тысячелетий. — М., «Искусство 21 век», 2005. — с.270-271.

кристаллов многоэтажных жилых домов, господствующих над другими постройками, образующими рационально организованную сеть обслуживающих учреждений⁵⁶.

Архитектура в этой концепции противопоставлена природе как нечто рациональное и упорядоченное — иррациональному и хаотичному. В этом противопоставлении выражена одна из сторон сущности архитектуры. Человек стремится преодолеть хаос природных сил, выкристаллизовать и укрепить некую твердыню в море круговращения и растекания природных явлений. «Город становится образом... мира, полностью созданного человеком, мира более рационального, чем природный... Рациональное мыслится как «антиприродное.»⁵⁷ Показателен в этом отношении образ Петербурга. «Если взять старый Петербург, то культурный облик города — военной столицы, города-утопии, долженствующего демонстрировать мощь государственного разума и его победу над стихийными силами природы, будет выражен в мифе камня и воды, тверди и хляби (вода, болото), воли и сопротивления»⁵⁸. Такое понимание архитектуры было очень характерно для эпохи Возрождения и утопий.

Архитектура есть оформление человеком самого себя, своей телесности, оформление окружающего пространства. Архитектура — самоорганизация общества, это стремление освоиться в природном мире, сделать его своим, организовать себя в нём и организовать его в соответствии с собой.

С моментом противоборства с природой связан и другой, обратный, состоящий не в *покорении*, а в *мирном освоении* природы. Задачей *архитектуры*, утверждает Гегель, как «символического» искусства, является «так отработать внешнюю неорганическую природу, чтобы она стала родственной духу в качестве художественно-сообразного внешнего мира»⁵⁹. Задача архитектуры — это преодоление конфликта между природой и человеком, делание природы родственной человеку, а человека — родственником природе, снятие противоположности между ними. Смысл архитектуры — сделать природу родной, родственной, близкой, а не враждебной и угрожающей, очеловечить её.

Метр — ритм / регулярность — произвольность

⁵⁶ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.479.

⁵⁷ Лотман Ю.М., Семиосфера. — СПб: «Искусство СПб», 2000. — с.680.

⁵⁸ Лотман Ю.М., Семиосфера. — СПб: «Искусство СПб», 2000. — с.681.

⁵⁹ Цит.по: Лосев А.Ф., Форма. Стил. Выражение. — М.: «Мысль», 1995. — с.266.

Прежде всего отметим связь категорий ритма и метра с предыдущей антитезой. Метр есть развёрнутая в пространственный ряд симметрия, а ритм — развёрнутая упорядоченная асимметрия. Отсюда можно сразу сделать вывод, что ритм и метр противоположны как движение и покой.

Что такое ритм и метр?

Ритм и метр есть прежде всего некоторая раздельность, прерывность. Однако одна прерывность как полная изолированность моментов немыслима. Ритм есть именно такая прерывность и такой набор изолированных элементов, которая, не переставая быть собой, есть и воспринимается как непрерывность, сплошность. Ритм есть организованность прерывности как сплошности. Как это происходит? Если ритм (метр) есть изначально раздельность, то сам в себе он не имеет оснований для сплошности. То, что заставляет ритм быть именно рядом, а не хаотичным набором, есть вне-ритмический принцип сплошности, в котором и сливаются изолированные элементы. Это *закономерность*. Закономерность — такая упорядоченность раздельных частей, в которой они, оставаясь изолированными, сливаются в одно целое. Это значит, что из любого элемента ряда можно логически, закономерно, а не случайно или произвольно, перейти к соседнему, следующему или предыдущему.

Метро-ритмический ряд состоит из элементов и межэлементных интервалов. Ритмизировано может быть либо одно, либо другое (тогда мы имеем своеобразные синтезы метра и ритма), либо оба параметра вместе (это чистый ритм). Метр получается в случае неизменности и элементов, и интервалов. Ритмизация, то есть организация разрозненных частей в логически становящуюся последовательность, происходит за счёт принципа закономерности, состоящего в том, что каждый последующий элемент или интервал ряда модифицируется неким постоянным коэффициентом (константой). Примерами могут служить арифметическая и геометрическая прогрессии.

Сам себе, то есть объективно, ритм дан целиком и сразу, так как пространственно он существует в каждой своей точке одновременно, ни один элемент ни раньше, ни позже другого. Но для воспринимающего субъекта ритм дан в какой-либо дискретной точке, и для своего восприятия предполагает движение субъекта во времени с последовательным охватом ритмического ряда.

Суммируем определения. Ритм — это детерминированность константой становления элементов и межэлементных отношений, развёрнутых в организованный закономерностью ряд, данный в себе как актуальное ставшее и как потенциальное становящееся восприятию субъекта. В ритме один и тот же эйдос гипостазирован каждый раз по-разному, но ступени его гипостазирования образуют закономерную упорядоченность. Ритм — упорядоченность неравных элементов фактического множества единого эйдоса, функционирующего в этом множестве как различие и по пространству, и по времени, причём каждый раз с иной степенью интенсивности, которая либо убывает (*замедляющийся* ритм), либо нарастает (*ускоряющийся* ритм).

Метр и ритм вместе — *метроритм* — являются способами *регулярной* организации элементов и отношений. Есть и другие объединяющие средства, которые позволяют избежать хаоса и сохранить целостность формы при *произвольном* сочетании ее частей⁶⁰.

Симметрия — асимметрия

В. Кринский писал, что «была поставлена задача выражения *динамики*. Это качество мы считали важнейшим признаком новой архитектуры, отличающей её от статичных форм старой архитектуры»⁶¹.

Различие есть движение, а тождество есть покой. Различие потенциалов в электрическом поле вызывает ток, различие уровней рельефа вызывает течение воды в реке и т.д. В нравственной жизни движение — воля к нравственному совершенству — возникает как результат различия между идеалом и реальным состоянием души.

Эту же закономерность обретаем и в области архитектурной формы.

Различие есть причина движения. Переведём это на язык геометрии. Тождество форм относительно какой-либо оси есть *симметрия* форм относительно этой оси. Если относительно оси формы ничем не отличны друг от друга, повторяют друг друга, то не вызывают движения формы. Взгляд воспринимающего, обнаруживая одинаковость сторон, успокаивается и не совершает движения. Противоположным этому является *асимметрия*. Здесь налицо различие форм, их неравенство друг другу, вызывающее желание либо уравновесить их, либо найти примиряющую форму, которая снимет различие между ними — одним словом, возникает движение (и формы, и взгляда). Асимметрию необходимо связывать именно с различием. Ведь в асимметрии нет единственных точек, линий, плоскостей, относительно которых устанавливалась бы асимметрия. Их можно полагать во множестве мест.

Таким образом, симметрия и асимметрия есть геометрический коррелят смысловой противоположности тождества и различия и физической противоположности покоя и движения. Асимметрия есть один из главных способов передачи динамики архитектурной формы в пространстве.

Перейдём к более тщательному анализу понятия симметрия.

⁶⁰ Пронин, Теоретические основы архитектурной комбинаторики. — М.: «Архитектура-С», 2004. — с.20.

⁶¹ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.242.

Симметрию обычно определяют как одинаковое расположение равных частей формы относительно третьей формы (например, точки, линии, плоскости), называемой элементом симметрии. Иначе говоря, симметричные формы — это формы, которые при определённом изменении их пространственного положения совпадают — совпадают при их пространственном отождествлении (совмещении).

Дадим диалектическое определение этому понятию.

Симметрия — это упорядоченность равных элементов фактического множества единого эйдоса, функционирующего в этом множестве как различие по пространству и тождество по времени, одновременно — и с одинаковой степенью интенсивности во всех частях множества.

От метра симметрия отличается тем, что в ней формы даны сразу, одновременно; в метре же (и ритме) дана именно последовательность, здесь имеет место *переход* от одной части к другой, а не одновременное восприятие. От ритма симметрия отличается, очевидно, тем, что ритм есть упорядоченность неравных элементов или интервалов, симметрия же — равных. Ритмическая форма — форма становящаяся, движущаяся. Ритм не может не иметь направления, не стремится к чему-либо. Симметрия же самодостаточна и замкнута. «Симметричным композициям свойственна строгая однозначность размещения деталей формы и их безусловное подчинение целому. Неслучайно симметрия активно использовалась для воплощения идей централизации и строго упорядоченного устройства мира»⁶².

Существуют следующие основные виды симметрии:

- 1) симметрия повтора или переноса
- 2) симметрия отражения
- 3) симметрия поворота.

Перенос есть операция тождества над формой, отражение — операция различия, так как все точки формы меняются местами. Поворот — операция самотождественного различия, здесь присутствует и повтор формы, и перемена точек местами. В различных взаимных сочетаниях эти виды симметрии образуют более сложные.

Синтезом симметрии и асимметрии являются:

⁶² Объёмно-пространственная композиция. — М.: Стройиздат, 1993. — с.113.

- 1) дисимметрия (симметрия в целом и асимметрия в частях)
- 2) антисимметрия (симметрия по форме и противоположение по содержанию)
- 3) многообразные сочетания в одном объекте симметричных и асимметричных частей.

Правильное — неправильное / рациональное — иррациональное

Во всей культуре человечества вплоть до XX века господствуют рациональные — правильные, симметрично организованные — формы. Авангард XX века отвергает симметрию и выдвигает на первый план асимметрию. Но опять же — это асимметрия симметрии: асимметрично организованы в целое правильные, симметричные части. В конце прошлого века новый сдвиг в архитектуре совершает Фрэнк Гери, открыв современной архитектуре целый мир иррациональных форм и сочетаний, что стало возможно с помощью компьютерного моделирования. Музей Гуггенхайма в Бильбао (1997) сигнализирует о глубинных переменах в менталитете человечества.

Приведу несколько цитат об иррациональности архитектуры Фрэнка Гери из главы с показательным названием «Непостижимость» книги А.В. Рябушина «Архитекторы рубежа тысячелетий».

В отличие от Н. Ладовского, стремившегося всеми архитектурными средствами помочь человеку ориентироваться в пространстве, Ф. Джонсон восхищался «пространственной спутанностью», которая характерна для произведений интуитивиста Гери⁶³. В его работах практически не осталось «традиционной для модернизма прямоугольной геометрии... Горизонтالي как таковые отсутствуют, строгость вертикалей минимальна — этакая спрессованность и взаимопроникновение скошенных и криволинейных объемов и форм, сочетание разнонаклонных срезов и подсечек, то прямых, то мягко либо энергично изгибающихся выступов и западов, разного рода кривизны спиралей, ползучих квази-барочных арок свободных очертаний... Буквально сплавилась чувственность двух буйных начал — барочного и деконструктивного. Впрочем, думается, что последнее по своей природе есть современная модификация барокко, которое всегда было атектоничным и в каком-то смысле деконструктивным» (о Музее дизайна мебельной фирмы Витра в Вайль-ам-Райн, Германия, 1989)⁶⁴. «Автора неудержимо влекло — и все дальше — от

⁶³ Рябушин А.В. Архитекторы рубежа тысячелетий. — М., «Искусство 21 век», 2005. — с.121.

⁶⁴ Там же, с.129.

ортогональной статичной системы координат: от прямых углов и линий — к кривым все более сложных порядков, от плоскостей — к многомерным поверхностям»⁶⁵.

«...Гери к концу 1990-х годов нашел еще одну эффектную композиционную возможность — сочетание «летающей скульптурности» с традиционной прямоугольной геометрией... Началось целенаправленное использование эффектов столкновения противостоящих, как бы взаимоисключающих геометрий и материалов»⁶⁶. «В целом достигнуто удивительное равновесие органики и геометрии, динамики и статики, наклонного, горизонтального и вертикального начал» (о музее Гуггенхайма в Бильбао)⁶⁷. Через творения Гери себе прокладывает путь некая новая архитектурная культура⁶⁸.

Вертикальность — горизонтальность

Эта антитеза — одна из самых важных в архитектуре.

Пространство, несмотря на его протяжённость, есть нечто целое, следовательно, включает в себя тождество и различие. *Тождеством* в пространстве является вертикальное его измерение, направленное от земли к небу. Горизонтальность образуется как *различие* — *двумя* измерениями, и есть плоскость «земли». В целокупности синтеза вертикальная линия и горизонтальная плоскость образуют синтетическое трёхмерное пространство.

Общий строй формы в пространстве, инобытие её в пространстве — то, что подлежит осмыслению через вертикальность и горизонтальность. В современной теории архитектурной композиции есть три понятия, между которыми можно усмотреть диалектическую связь. Это *объёмная, фронтальная и глубинная* композиции и соответствующие им три вида инобытия формы в пространстве.

В объёмной композиции, как правило, доминирует вертикальность формы. Это вертикальная в целом форма, рассчитанная на восприятие *вокруг*. Фронтальная форма в целом горизонтальна и воспринимается при *одномерном* движении вдоль неё или навстречу её. Глубинная форма развёрнута в полную силу и совмещает в себе и объёмность, и фронтальность, одновременно являясь принципиально новой и несводимой на образующие её противоположные виды форм.

Таким образом, соотнесем три вида композиционной формы с тремя видами пространственности:

⁶⁵ Там же, с.130.

⁶⁶ Там же, с.135.

⁶⁷ Там же, с.136.

⁶⁸ Там же, с.139.

- 1) Объёмность (вертикальность)
- 2) Фронтальность (горизонтальность)
- 3) Глубинность (трёхмерность)

Если рисунок и вообще изобразительное искусство на *плоскости* ставят своей задачей создания иллюзии *трёхмерного* пространства в *двухмерном*, то *архитектура*, по аналогии, *есть творчество в трёхмерном пространстве пространства четырёхмерного*. Глубинность, глубина, интерьер (как вместительное человеческого тела) и есть **четвёртое измерение архитектурного бытия**, принципиально отделяющее его и от живописи, и от скульптуры.

Взятая с точки зрения движения, антитеза вертикали и горизонтали синтезируется в *диагонали*. Двигаясь по горизонтали, мы не движемся по вертикали, и наоборот. А при движении по диагонали мы перемещаемся и в горизонтальной плоскости, и в вертикальной. Движения в этих плоскостях происходят равномерно, если диагональ наклонена к вертикальной плоскости под углом 45 градусов. Изменяя этот угол, можно изменять и соотношение количества движения по вертикали и горизонтали.

Может быть, ощущая именно эту динамическую синтетичность диагонали, К. Мельников придавал ей такое важное значение: «Одно из самых сильных измерений архитектуры — диагональ»⁶⁹. «Лучшими моими инструментами были симметрия вне симметрии, беспредельная упругость диагонали, полноценная худоба треугольника и весомая тяжесть консоли»⁷⁰.

Объединение вертикали, горизонтали на равных основаниях и диагонали даёт равнобедренный прямоугольный треугольник. Из двух таких треугольников можно образовать квадрат, а из двенадцати — куб, который может быть рассмотрен как модель трёхмерного пространства, построенного на горизонталях и вертикалях. В поиске синтеза всех трёх взаимно ортогональных направлений пространства мы снова придём к диагонали — диагонали куба, движение по которой есть движение одновременно по всем направлениям. Диагональная форма в архитектуре есть самое мощное средство для выражения динамики пространства и создания ощущения его трёхмерности. Горизонталь и вертикаль таким свойством не обладают, поскольку в них движение одномерно. Диагональ — это трёхмерное движение в трёхмерном пространстве.

⁶⁹ Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996. — с.504.

⁷⁰ Там же.

Антитеза горизонтальности и вертикальности ярче всего проявилась в контрасте общего пространственного строения *языческих* и *христианских* храмов.

При взгляде на первые сразу же как отличительная их черта выделяется существенное преобладание горизонтального развития формы над вертикальным. Так, композиция древнеегипетского храма строится строго по продольной оси, на которую по очереди нанизываются входные пилоны, перистиль, гипостиль, святилище и остальные помещения. Интересно отметить общее впечатление, производимое интерьерным пространством, по мере движения посетителя вглубь египетского храма. «Естественная оптическая перспектива всегда сокращает предметы, но здесь перспективный эффект обострялся ритмическим сокращением расстояний по главной оси, и зритель, стоявший перед первым пилоном, ощущал беспредельную глубину анфилады. Большой квадратный двор начинал собой анфиладу внутренних пространств. Двор был залит солнечным светом, так как колоннады стояли только у стен, а центральная ось отмечалась свободно стоящими колоннами. Но когда зритель проходил через второй пилон, то попадал в совершенно иную обстановку. Это был так называемый Большой гипостильный зал. Блеск солнца сменялся здесь полутьмой, так как только центральный проход освещался через высоко прорезанные решётчатые окна, в то время как боковые стороны зала были лишены естественного освещения. <...> Чем дальше двигался зритель по продольной оси Карнакского храма, тем меньше становились по высоте преграждавшие путь пилоны и теснее залы, и, наконец, в далёком и почти тёмном небольшом святилище при свете пламени блистала золотая ладья Амона»⁷¹.

Внутреннее пространство египетского храма затягивало человека внутрь, это пространство, сужающееся и затемняющееся по мере своего развёртывания по горизонтали вглубь.

То же преобладание горизонтали над вертикалью имеет место и в греческом периптере. Таким образом, в языческой архитектуре Древних Египта и Греции пространство развивается *по земле*. В христианской, наоборот, стремится *от земли в небо*. В *пантеистическом* миропонимании язычников отсутствует *принципиальное различие* между физическим и духовным мирами, а потому отсутствует и стремление к небу. В интерьере готического собора вертикаль господствует над горизонталью. Здесь пространство струится вверх всеми световыми потоками вытянутых окон-витражей и множества рёбер. Пропасть между миром, лежащим во зле и Царством Божиим рождает мощное вертикальное движение вверх, жажду спасения.

Интерьер – экстерьер / окно - стена

⁷¹ Бунин А.В., Саваренская Т.Ф., История градостроительного искусства. Том первый. — М.: Стройиздат, 1979. — с .29-30.

Интерьерно-экстерьерный синтез применительно к фактической вещественности здания есть стена, как граница являющаяся одновременно частью и интерьера, и экстерьера. Взятая как антитеза внутреннего и внешнего стена дает категорию *простенка*. Простенок — это чистое различие интерьера и экстерьера. Чистым их тождеством будет *проём*, в частности окно. Стена как целое есть синтез простенка и проёма и синтез внешнего и внутреннего пространств.

Соотнесем эти категории с телесностью человека. Окно в человеческом теле имеет своим прототипом глаза. Примечательна этимологическая связь слов «окно» и «око». Окно — это око дома. В архитектуре постмодернизма имеются примеры буквального антропоморфизма подобного рода, когда фасад здания решается как точная аналогия лицу человека⁷². Но важнее не связанное с буквальным антропоморфизмом *функционально-фактическое* и *смысловое* продление органов зрения в окнах. Если картины и иконы можно понимать как окна соответственно в земную и духовную реальности (мысль о. Павла Флоренского), то тем более то же применимо к архитектуре. В архитектуре человек воплощает своё видение мира, и через жизнь в архитектуре он этот мир воспринимает. Архитектура немыслима без отделения от внешнего мира, но без реальности окон она превратилась бы в тюрьму. Окно — самая радостная и приятная реальность архитектуры, поскольку в ней буквально физически переживается и всё различие интерьерного и экстерьерного пространств, и всё их тождество, взаимопроникновение. Окно — место встречи и диффузии двух разнородных пространств. В познании ландшафта через окно есть подобие того благоговейного созерцания, который испытывает человек, прозревающий мир горний через окна земных символов. У апостола Павла прямо и есть такое сравнение: мы постигаем небесный мир как бы через *тусклое стекло*. Окно предлагает желаемую реальность как имманентно-зримую, но ощутительно трансцендентную — так что в нём сплетаются и радость познания, и грусть от его неполноты. Это символ постижения мира через сознание другого человека⁷³. Это отречение от единственности своей точки зрения и возможность созерцания иными глазами. Окно — надежда на нереализованное и вера в неисполненное, предощущение большего, чем наличное бытие, свежесть освобождения, дуновение свободы и утренний свет.

Простенок же тёмн (без искусственного света). Это далеко не только защита и не просто укрытие. В стене (в значении простенка) есть отталкивание, отгораживание. Стена может превратиться в тупик, безвыходность и безысходность. Это

⁷² Дженкс Ч., Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985. — с.114. Примечание Ч. Дженкса к фотографии фасада «Дома-лица» Кадзумаса Ямасита (1974): «Вас проглатывают с хмурым взглядом; выпученные глаза и нос, нуждающиеся в пластической операции. Такой буквализм вызывает подобные неодобрительные замечания и вопрос: «а где же уши?» Необходимо стремиться или к менее, или к более явному кодированию» (с.116).

⁷³ Ср. слова из песни И.Талькова: «Мне нравится смотреть на город из твоего окна».

самозамкнутость, самоизоляция и закрытые двери. Но это же и тишина уединения, и возвышение над суетой.

Таково непосредственно-интуитивное описание повседневной реальности стены.

Примеры различных взаимоотношений экстерьера и интерьера встречаются на протяжении истории архитектуры.

Так, общее культовое действо древних греков происходило вне стен храма, где совершались частные жертвоприношения и поклонения. Знаменитое Панафинейское шествие завершалось у входа в Парфенон передачей священного Пеплоса жрецам. Демократичность древнегреческой религии, дававшая возможность посещения храма всеми людьми, сочеталась с совершением основного ритуала *вне* «дома богов». В связи с этим, несмотря на известную антропоморфное подобие богов жителям Эллады, можно говорить об удалённости людей как общества от внутри-религиозной жизни. Архитектурно это проявилось в сосредоточении художественного внимания на *экстерьере* сооружений.

Иное наблюдаем в следующую, радикально новую эпоху.

Христианство открывает человека как ипостась: находит внутри человека опору самосознания в Боге и возвышающий над миром стержень. Это не могло не изменить коренным образом переживание телесности. Если античное созерцание воспринимало человеческое тело как внешний объект, то христианин переживает тело изнутри как интимно данное «моё» в отношении к «я» личности. Античность не знала личности. Наиболее близкий к этому понятию греческий термин «сома», согласно исследованиям А.А. Тахо-Годи, в конечном счёте есть то же самое «тело». С развитием христианства приходит осознание несводимости человека на тело. И только растождествив себя и своё тело, человек начал ощущать последнее в полную силу. Всю трепетность переживания ипостасности в её отношении к телесности замечательно выразил О. Мандельштам:

*Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?*

Сергей Аверинцев, выразительно обобщая различие античной телесности и библейской, пишет: «Вообще выявленное в Библии восприятие человека ничуть не менее телесно, чем античное, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объёмная пластика мускулов, а уязвляемые «потаённости недр»; это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ складывается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого «нутра». Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живёт такая «кровная», «чревная», «сердечная» теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета»⁷⁴.

⁷⁴ Аверинцев С.С., Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: «Наука», 1977. — с.62.

Евангелие сосредоточило всё своё внимание на «сокровенном сердце человека». М. Бахтин об этом писал: «Каждая мысль моя с её содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых складывается вся моя единственная жизнь как сплошное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всею своею жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни — поступления»⁷⁵.

Итак, внутреннее («душа», «сердце») становится важнее внешнего («тело», «дело»). Смыслом жизни в христианстве становится спасение души. Поэтому богослужебный центр перемещается *внутри* храма, а *архитектурный* — *от экстерьера в интерьер*. Интерьерное убранство византийских храмов поражает своим богатством в сравнении с лапидарностью фасадного оформления. «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17, 21).

Аскетизм сопрягается с идеей «богатения в Боге». Интересно отметить, что в истории христианской святости был святой, проводивший принцип «нищеты духа» решительно во всём и требовавший скромности даже от *внутреннего* убранства дома Божия. Но за исключением этого исключения, всё внимание христианской архитектуры сосредотачивается на интерьере больше, чем на экстерьере.

Внутри храма создаётся знаменитый византийский богослужебный синтез искусств — иконописи, музыки и поэзии, обрядов. Красота богослужения в константинопольской Софии покорила послов Владимира, и он решается крестить Русь. «Обращение наших предков окончательно утвердилось воздействием на них храма», — отмечает свт. Феофан Затворник⁷⁶.

Таким образом, христианское таинство (воспринимаемое не отдельными людьми, а целым сообществом) совершается не снаружи, а внутри храма. Богослужение перестаёт быть внешним по отношению к храму, становясь формообразующим началом в творчестве христианского архитектора.

Своё слово сказали и мастера западного Средневековья. Яркий пример — готическое окно. В витраже наглядно воплотилась идея постижения человека изнутри. Солнечный свет, зажигающий витраж, а вместе с ним и всё, само по себе серое, храмовое пространство подобен божественной благодати, просвещающей тёмную саму по себе душу. «Религия есть просветление ума и сердца, она — интуиция света.»⁷⁷ Готическое интерьерное пространство *залито светом*, что делает нелепыми слова о «тёмных средних веках». А купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции Брунеллески, с которого начинается архитектурный Ренессанс, *тёмен* внутри.

Различие христианской и ренессансной культур проявилось и на уровне градостроительства. «Показательно, что большинство идеальных планов городов-утопий эпохи Ренессанса и последующих создают город, на который смотрят извне и

⁷⁵ Бахтин М.М., Человек в мире слова. — М.: Российский открытый университет, 1995. — с.23.

⁷⁶ Свт. Феофан Затворник, Путь ко спасению. Краткий очерк аскетики. — М.: «Правило веры», 1998. — с.165.

⁷⁷ Лосев А.Ф., Имя. — СПб.: «Алетейя», 1997. — с.30.

сверху, как на модель. Средневековые города-крепости с циркульным построением создавались с учётом взгляда из центральной крепости...», — подчёркивает Ю.М. Лотман⁷⁸.

Категории интерьера и экстерьера неизменно присутствуют в архитектурном творчестве, но то или иное их взаимодействие определяется конкретной мифологической установкой сознания.

Пределы Архитектуры. Форма и Свет

Чтобы увидеть какие именно свойства архитектуры вторичны, и обусловлены земной историей, а какие вечны, и останутся актуальными в будущей жизни, возьмем архитектуру *в ее пределе*. Таким пределом, безусловно, является архитектура будущего Небесного Иерусалима. В библейской Книге Бытия Бог предстает как Скульптор и Архитектор⁷⁹. В современном контексте противостояния природы и мегаполиса, скорее думается о возвращении к природе, чем о городе как идеальном месте бытия человека. О первом городе как деле рук человека, совершившего первое убийство, говорит прот. Олег Стеняев в своем толковании на книгу Бытия⁸⁰. Но в

⁷⁸ Лотман Ю.М, Семиосфера. — СПб: «Искусство СПб», 2000. — с.681.

⁷⁹ «Если мы в рассказе Моисея о создании мира представим себе Бога максимально антропоморфно, как “старца”, как “мастера” сооружающего Вселенную, то в руке у Него мы должны будем увидеть резец скульптора. В созданной Им в первый день бесформенной глыбе он день за днем отделяет сердцевину. Он отделяет свет от тьмы, воды под небом от воды выше небес, отделяет сушу от моря, выводит жизнь из земли и из воды, человека отделяет от мира животных. Эдемский сад отделяется от остального мира, а в самом Эдеме дерево познания добра и зла (и древо жизни) отделяется от всех остальных деревьев... Это разделение, с одной стороны, вносит в мир многообразие, а с другой — защищает лучшее от слияния с посредственным, обыкновенным, худшим... От изначально бесформенной глыбы отделяются все новые и новые пласты и песчинки, чтобы открыть в нем некий прекрасный лик. Надо ли напоминать, что на самом деле Бог Библии есть Дух и потому приведенный только что образ скульптора нельзя понимать сколь-нибудь буквально?» (Кураев А.В., диакон, Школьное богословие. — М: Фонд «Благовест», 1997. — с.104)

⁸⁰ «И пошел Каин от лица Господня и поселился в земле Нод, на восток от Едема. И познал Каин жену свою; и она зачала, и родила Еноха. И построил он город; и назвал город по имени сына своего: Енох (Быт.4:16–17). Вот кто был первый градостроитель на земле – проклятый от земли Каин! Древние города – это крепости. И Каин, одолеваемый страхом за свою жизнь, строит себе крепость. Он не хочет учиться смирению. Он хочет обороняться. Он продолжает ожесточаться. И, называя город именем своего сына, он все более и более показывает свою отчужденность от Бога, свою самодостаточность. Проблема урбанизации – это не только социальная, но и религиозная проблема. Мы говорили уже, что

книге Откровения видим, что предельной формой бытия становится Город (глава 21)⁸¹.

вообще не должно быть разделения проблем на светские и церковные. Человек внутренне чувствует тягу к земле. Не зря так велика тяга жителей больших городов к дачам и садовым участкам. Человек в общении с природой видит небо, солнце, радугу после дождя, видит, как бежит тихая речка, видит поля, деревья, травы, цветы, и сердце его наполняется мыслями о прекрасном, о Боге. Природа никогда не привязывает нас к конкретной исторической ситуации. Она – вне времени. И стоя где-нибудь в поле, ты понимаешь, что так было здесь и сто, и двести лет назад, и во времена преподобного Сергия. Город – совсем другой: асфальт под ногами, вокруг бетонные постройки, трубы, дым, грязь, мусор. И люди стали привыкать к такому «пейзажу». Один человек, совершивший паломничество во Святую землю, рассказывал мне, как по возвращении оттуда он вдруг все увидел в другом свете. Он, живший там неделю в православном монастыре, приехал домой в Москву и увидел свалку, канаву рядом со своим домом, лужу, через которую прыгают прохожие. Неприятно пораженный своим открытием, он стал вспоминать, что сам неоднократно прыгал через эту лужу, и даже отыскал глазами камень, на который надо встать, чтобы удачно прыгнуть. Почему же теперь все воспринимается по-другому? Побывав там, где ступала нога Господа, у великой святыни, он уже иначе воспринимает весь мир. А вот Каин не хочет жить в мире Божиим, он хочет создать свой искусственный мир. И в этом городе он будет жить по своим правилам. У Еноха родился Ирад; Ирад родил Мехиаеля; Мехиаель родил Мафусала; Мафусал родил Ламеха. И взял себе Ламех две жены: имя одной: Ада, и имя второй: Цилла (Быт.4:18–19). Грех проявляется в детях Каина – у них появилось многоженство, которое начинает угрожать и жизни самого Ламеха. Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами. Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гусях и свирели. Цилла также родила Тувалкаина, который был ковалем всех орудий из меди и железа. И сестра Тувалкаина Ноема (Быт.4:20–22). Мы видим, что, живя в искусственном мире, в искусственном городе, потомки Каина начинают создавать ремесла, давшие потом начало промышленности. И если ранее мы говорили, что земледелие учреждено Господом, то здесь мы видим, что промышленность – дело рук потомков Каина. Нетрудно предположить, что Тувалкаин, который был ковалем всех орудий из меди и железа, ковал не только орудия труда, но и орудия убийства – оружие. Не случайно в этом роде так возрастают масштабы убийств, и расцветает кровная месть. Ламех, напуганный собственным грехом, грехом многоженства, а затем и убийства, говорит своим женам: Ада и Цилла! послушайте голоса моего; жены Ламеховы! внимайте словам моим: я убил мужа в язву мне и отрока в рану мне; если за Каина отмстится всемеро, то за Ламеха в семьдесят раз всемеро (Быт.4:23–24). Мы видим, что грех порождает грех, подобно лавине, начинающейся с малого комочка снега. Всемеро превратилось в семьдесят раз всемеро!» (Прот. Олег Стеняев, из Бесед на книгу Бытия).

⁸¹ «И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца. Говоривший со мною имел

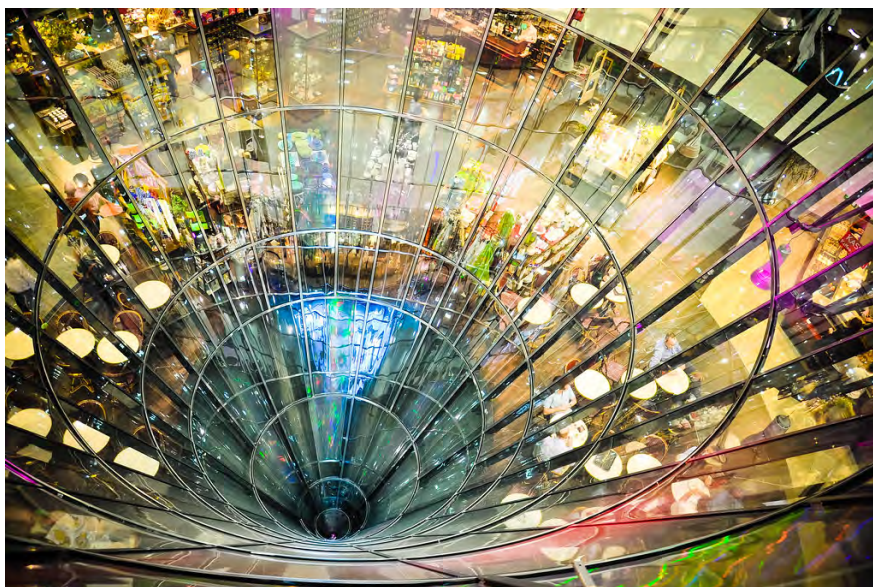
В описании Небесного Иерусалима ап. Иоанном он имеет форму куба. Автор не решается истолковывать эту форму в каком-либо конкретном смысле, и возможно, она имеет символический характер как форма максимально устойчивая, как твердыня. Более подробно описываются материалы, размеры Будущего Города. И особенное внимание вызывает категория Света. Свет в Небесном Граде исходит только от Бога⁸². *Принципиальными архитектурными категориями остаются форма, материал, стена, прозрачность, вход, улица. Но свет - уже не архитектурная категория. И сравним тенденции современной архитектуры перевести форму в световое мерцанье, в переливающийся медиа-экран, превратить ее в источник автономного света. Архитектура Небесного града освещена (и освящена) Светом Бога, современная архитектура светится сама*⁸³.

золотую трость для измерения города и ворот его и стенъ его. Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и широта и высота его равны. И стену его измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и Ангела. Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло. Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец. Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою. Ворота его не будут запираться днем; а ночи там не будет. И принесут в него славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни.» (Библия. Откровение Иоанна Богослова, глава 21)

⁸² «То, что свет возникает раньше звезд и солнца, удивляло физиков XIX века. Сегодня, однако, понятно, что светила возникают во Вселенной гораздо позже возникновения самой Вселенной и позже первичного излучения-света. Некоторые святоотеческие комментарии видят здесь духовный свет: тот, который сияет в основе каждой человеческой души и составляет духовно-идейную основу мироздания. Однако, несмотря на то, что этот свет нематериально-духовен, это не есть свет самого Бога: он создан. Поэтому не всякое видение духовного света можно воспринимать как непосредственную встречу с Богом. Это может быть свет глубины человеческой души или свечение идеальной основы космоса (“мировая душа”). отождествить этот свет с нетварным сиянием Творца — значит впасть в язычество и в качестве Бога почтить то, что Богом все-таки не является.» (Кураев А.В., диакон, Школьное богословие. — М: Фонд «Благовест», 1997. — с.104)

⁸³ «И видел я как бы стеклянное море, смешанное с огнем» (Книга Откровения, 15:2). Комментарий прот. Олега Стеняева: «Когда Иоанн Богослов получил откровение от Бога, он видел, как мы можем предположить, современный нам мир. Например, сказано, что, когда он смотрел на современный город — для нас современный, а для него город будущего, — то этот город выглядел как стеклянное

С эстетической точки зрения, переизбыток световых эффектов ведет к дробности в восприятии формы. Фото ниже иллюстрируют эти две разные эстетики — форму самосветящуюся искусственным светом и освещенную естественным.



Жан Нувель, Галерея Лафайет, Берлин.



Староладожская крепость, с. Старая Ладога.

море, которое смешано с огнем и Бог как Судья восседает над ним. Если сверху посмотреть на любой современный город — это именно стеклянное море, смешанное с огнем.» (Прот. Олег Стеняев, из Бесед на Апокалипсис)

Архитектура, согласно Откровению Иоанна Богослова, пребудет. И она станет продолжением и развёртыванием в Новом исцеленном мире преображенной и воскресшей телесности. Уже не средствами каменных глыб или стеклянных волн люди будут пытаться достичь номинального бессмертия, а Силою Самого воскресшего Богочеловека Христа смогут достичь бессмертия реального и вечного. Прекрасные творения архитекторов, созданные в земной истории, не исчезнут, как не исчезнет всё благое, начатое во времени. Богу, создавшему из ничего весь мир, под силу воскресить и людей, и плоды вдохновенного творчества.

Заключение

«Диалектика архитектуры» стала для автора этапом к следующей работе — «Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта» (2023). Вместе они образуют двуединый очерк диалектико-теоретической и диалектико-практической системы. Стремление достичь единства теории и практики, когда они не обособлены, а питают друг друга, стало движущей силой создания этой работы.

Вектор нашего поиска задан мощным импульсом плодотворной философии Алексея Федоровича Лосева. Сама философия в контексте предпринятой работы перестает быть отдельной от архитектурного проектирования дисциплиной, и входит своими принципами в синтез с положениями теории архитектуры и архитектурной композиции.

Автор сознает возможную неточность и неполноту ясности в установленных категориальных взаимоотношениях, связанную с самой мерой освоения им философии и диалектического метода. Но тем не менее, выражаю надежду, что эта попытка вызовет интерес и вдохновит и других авторов на развитие диалектической системы архитектуры.

Принцип синтеза как принцип порождения новых категорий из разных и противоположных явлений и свойств может быть взят архитекторами-практиками в арсенал средств поиска новых выразительных композиций. Диалектический метод имеет потенциал стать ключевым в будущей разработке общей и прикладной теорий творчества и композиции. Архитектура на этом пути — мощный источник вдохновения и созидания.

Литература

- Аверинцев С.С., Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: «Наука», 1977.
- Александров П.А, Хан-Магомедов С.О., Иван Леонидов. — М.: Стройиздат, 1971.
- Баторевич Н.И., Кожицева Т.Д., Архитектурный словарь. — СПб.: Стройиздат СПб, 1999.
- Бахтин М.М., Человек в мире слова. — М.: Российский открытый университет, 1995.
- Брунов Н., Очерки по истории архитектуры. Т.1. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
- Бунин А.В., Саваренская Т.Ф., История градостроительного искусства. Том первый. — М.: Стройиздат, 1979.
- Дженкс Ч., Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985.
- Зодчие Санкт-Петербурга XX века. — СПб: Лениздат, 2000.
- Зубов В.П., Труды по истории и теории архитектуры. — М.: «Искусствознание», 2000.
- Иконников А.В., Архитектура и градостроительство. Энциклопедия. — М.: Стройиздат, 2001.
- Иконников А.В., Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 1. — М.: Прогресс-Традиция, 2001.
- Иконников А.В., Функция, форма, образ в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986.
- Иконников А.В., Художественный язык архитектуры. — М.: «Искусство», 1985.
- Кириллова Л.И., Масштаб и масштабность // Теория композиции в советской архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986.
- Лосев А.Ф., ИАЭ. Высокая классика. — М.: «АСТ», 2000.
- Лосев А.Ф., Бытие. Имя. Космос. — М.: «Мысль», 1993.
- Лосев А.Ф., Имя. — СПб.: «Алетейя», 1997.
- Лосев А.Ф., Личность и Абсолют. — М.: «Мысль», 1999.
- Лосев А.Ф., Форма. Стил. Выражение. — М.: «Мысль», 1995.
- Лосев А.Ф., Эллинистически-римская эстетика 1-2 вв. н.э. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1976.
- Лотман Ю.М, Семиосфера. — СПб: «Искусство СПб», 2000.
- Маклакова Т.Г., Архитектура XX века. — М.: Издательство Ассоциации строительных вузов, 2000.
- Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: «Искусство», 1972.
- Мастера советской архитектуры об архитектуре, т.1. — М.: «Искусство», 1975.
- Пронин, Теоретические основы архитектурной комбинаторики. — М.: «Архитектура-С», 2004.
- Рябушин А.В., Архитекторы рубежа тысячелетий. — М., «Искусство 21 век», 2005.
- Рябушин А.В., Архитекторы рубежа тысячелетий. Книга первая. Лидеры профессии и новые имена. — М.: «Искусство – XXI век», 2010.
- Самин Д.К., Сто великих архитекторов. — М.: «Вече», 2000.
- Свт. Феофан Затворник, Путь ко спасению. Краткий очерк аскетике. — М.: «Правило веры», 1998.
- Степанов А.В., Мальгин В.И., Иванова Г.И., и др. Объёмно-пространственная композиция. — М.: Стройиздат. — 1993.
- Танкаян В.Г. сост., Архитектура глазами человечества. Архитектурный афоризм. —

СПб: Стройиздат СПб, 2000.

Тиц А.А., Воробьёва Е.В., Пластический язык архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986.

Флоренский П.А., Сочинения в четырёх томах, т.3(1). — М.: «Мысль», 1999.

Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1996.

СИНТЕЗ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ. ОТ СМЫСЛА ДО КОНЦЕПТА

«Жизнь есть противоречие, ждущее синтеза»

А.Ф.Лосев

Предисловие

Дорогие читатели! Надеюсь, что вы не только прочтете эту книгу, но и на то, что она поможет вам создавать новые выразительные архитектурные композиции.

Реалии меняющегося на наших глазах мира порождают новые запросы ко квалификации современных специалистов. Активное внедрение нейросетей в творческую работу художников, дизайнеров, архитекторов выводит на первый план лингвистическое, вербальное мышление в его многообразных связях с двумерной и трехмерной формой. Связь слова и формы – та точка, из которой исходят результаты сотворчества человеческого и искусственного интеллектов. Именно в этом русле автор более 9 лет ведёт исследования, итогом которых стала предлагаемая книга. В ней изложены основные принципы связи вербально-понятийных и образно-пространственных форм мысли. На занятиях в нашей студии Archineo ученики в серии конкретных упражнений осваивают создание новых архитектурных форм с помощью комплексного вербально-визуального метода. Слово и образ – два крыла. Слово – импульс к созданию образа. На смену «клипового потребления» визуального контента должно прийти развитие понятийного мышления в его связи с образами, пространством и формой. Только так мыслящий творец сможет не стать придатком нейросетей, а войдет с ними в со-креативный резонанс. Нейросети усилят его творческий потенциал, а человек раскроет их передовые возможности.

Комплекс размышлений этих очерков становится теоретической базой для гармоничного сотворчества человеческого и искусственного интеллектов в области новаторского архитектурного формообразования. В приложении приводятся опыты работы по генерации новых архитектурных концептов в нейросети с помощью авторской методики идей-запросов, основанной на раскрытых в этой книге принципах.

В ней нет рецептов по использованию нейросетей, но есть нечто большее: освещен ряд вопросов по применению вербальных и философских методов мышления в архитектурном формообразовании, что имеет практическое значение как в самостоятельном творческом поиске, так и в генерации концептов в нейросетях.

Первые идеи о соединении философии и архитектуры зародились у автора во время учебы в Санкт-Петербургском государственном архитектурно-строительном университете (СПбГАСУ) на архитектурном факультете. Параллельно с изучением

основ объемно–пространственной композиции, истории изобразительного искусства и архитектуры, я впервые встретился с ранними работами великого русского философа Алексея Федоровича Лосева. Начатком очерков по архитектурной композиции стала курсовая работа по философии — «Архитектура как предмет философии» (2001). В последующие пять лет была написана предваряющая общетеоретическая часть — «Диалектика архитектуры» (2006). По прошествии нескольких лет, благодаря поддержке старшего научного сотрудника Дома Лосева⁸⁴ Виктора Петровича Троицкого, я продолжил разработку системы архитектурной пропедевтики — как теоретическую, так и практическую — на материале результатов занятий по архитектурному дизайну, которые веду более трёх лет. Предлагаемые методические принципы применяются моими учениками в их архитектурно–художественных проектах (примеры показаны в заключительном разделе). Некоторые из них одержали победы в детско–молодежных творческих конкурсах в архитектурных номинациях.

Теоретическое ядро книги составили три публикации о методах архитектурного формообразования, вышедшие в петербургском журнале Credo New в 2022–2023 гг.

Глубоко и сердечно благодарю мою маму Людмилу, поддерживающую мои начинания, моего папу Александра — за помощь в формировании моей архитектурно–философской библиотеки, дядю Вячеслава — за первые уроки рисования, когда мне было 2 года, дедушку Ивана — за сопровождение после занятий из художественной школы, дядю Сергея — за интеллектуальное развитие, мою супругу Зою — за конструктивную критику и творческое единомыслие; Виктора Петровича Троицкого — за мудрое наставничество и поддержку в развитии диалектической концепции архитектурной пропедевтики на базе принципов философии и эстетики Алексея Федоровича Лосева, Сергея Петровича Иваненкова — главного редактора журнала Credo New — за помощь в публикации моих статей по архитектурной теме, художника и преподавателя по рисунку в СПбГАСУ Николая Петровича Пятахина — за доброту и системность в углубленном освоении живого рисунка от руки; настоятеля храма св. равноап. кн. Владимира в г. Коммунар Гатчинского района Ленинградской области иерея Алексея Дудина и иерея Константина Слепинина — за молитвенную поддержку; всех обучавших меня педагогов в Санкт–Петербургской школе–гимназии №114, Санкт–Петербургской школе искусств №1 им. Георгия Свиридова, Санкт–Петербургском Межрегиональном центре (колледже) Минтруда России на факультете «Дизайн», в Санкт–Петербургском архитектурно–строительном университете на архитектурном факультете; моих учеников — за плодотворное обучение и прекрасные работы.

*Юрий Погудин
24 июля 2023 года*

⁸⁴ ГБУК г. Москвы «Дом А.Ф. Лосева – научная библиотека и мемориальный музей»

Введение

Однажды автор написал такой комментарий к посту об архитектурной биеннале⁸⁵: «Можно рассмотреть историю современной архитектуры как борьбу с периптером. Сначала отсекали фронтон, и получили плоскую кровлю. Отмена симметрии дала свободный план и динамику. Отрыв от основания дал «дом на опорах». Далее идут два параллельных процесса: отождествления (стен, стены и крыши и т.д.) в криволинейной пластике и расслоения (стен, стены и крыши и т.д.) на свободные элементы. Третий этап – пикселизация: архитектура — это экран, зеркало и перформанс. И электронное барокко. Путь формы: от египетской пирамиды к виртуальной реальности».

Это несколько карикатурное описание выявляет *категориальность* как основу архитектуры: для неё такие вещи как крыша и стены и такие качества как симметрия и прозрачность являются такими же предметными категориями, как для философии — понятия конечного и бесконечного, субъективного и объективного и т.д. Как философ производит интеллектуальные действия анализа и синтеза с абстрактными понятиями, так архитектор — производит визуально–вещественные действия с объемно–пространственными формами и их качествами. Когда Заха Хадид в Центре современного искусства в Цинциннати отождествила пол и стену в интерьере через криволинейную пластику, это было новое действие, это был новый категориальный шаг.

Поэтому архитектуру можно назвать полноценной *философией форм*, или, если так привычней, «философией в камне», хотя, возможно, что через некоторое время появится архитектура, структурирующая пространство не веществом, а силовыми полями. Философия же, в свою очередь, есть архитектура понятий, мировоззрение о мироздании. Мысль философа соединяет слова–кирпичи, мысль архитектора — формы, которые суть понятия и образы *одновременно*.

Жажда *формотворчества* присуща людям в целом, так же как жажда новой музыки — композиторам. Понятие *формы* носит интегральный характер, и история есть развитие форм. За развитием форм стоит развитие смыслов. Как именно конкретная форма связана со смыслом? Какой именно смысл она выражает и как? В каждую эпоху расцветают именно такие формы, а не иные. И глядя на формы разных эпох и народов, мы можем воочию ощущать, *насколько* разные за ними стоят идеи. Искусствоведческий посыл одинаково ценить искусства всех стран и народов не обесценивает присущего людям желания найти смысл жизни, связанный с одной *единственной* Истиной. Выбор мировоззрения, религии становится выбором и внешней формы, среды, образа жизни. Алексей Лосев здесь бы употребил понятие

⁸⁵ Dubai Expo 2021.

«мифа» – как исторического единства взглядов, образа жизни людей и всей создаваемой среды.

В поиске новых объемно–пространственных композиций архитектура обращается к природе и технике, науке и искусству, музыке и живописи, и, конечно, философии. Достижения философии не обладают общеобязательной математической принудительностью, и выбор «своего» философского учения во многом может иметь характер *эстетического* предпочтения. Так, учение о синтезе противоположностей в философиях диалектического типа представляется автору более прекрасным (а потому и более логичным), чем фиксация бинарных оппозиций *без* разрешения их противопоставленности. Апофеозом такого подхода стал афоризм о. Павла Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог». В моменты сомнений в религиозной вере можно вспомнить фигурное катание: разве может такая красота взяться *ниоткуда* и уйти *в никуда*? А Алексей Лосев называл свою философию «*балетом* категорий». Логика и красота, смысл и форма таинственно связаны.

Поэтому в поиске архитектурной красоты, выразительности логично обратиться к философии и эстетике, как кладезю мысли, её построений, её структурности и движению. Глубочайшим таким источником является философия Алексея Федоровича Лосева, переплавившая в себе в новый синтез, новый сплав философии античную, средневековую, новоевропейскую немецкую и русскую христианскую.

Идеи и принципы философии А. Лосева могут стать живыми семенами для новых ветвей современной архитектурной пропедевтики. Автор этой книги, в доступной ему мере, развил смысловые единства некоторых таких принципов с понятиями архитектурной пропедевтики. Результатом стали очерки *прикладной* архитектурной эстетики — педагогической системы *диалектического архитектурного формообразования* объемно–пространственных композиций.

В одном учебном материале по архитектурному моделированию Уральской государственной архитектурно–художественной академии, на наш взгляд, верно изложена современная ситуация в архитектуре: «Как–то незаметно утвердилось мнение, что надвигающийся упадок архитектуры выражает только «падение мастерства» архитекторов. Противодействие ему видят в повышении этого мастерства всеми возможными способами. Вплоть до признания и идеализации результатов работы ограниченной группы специалистов.

На примере важнейших исторических переломов в архитектуре можно видеть, что они были связаны не с утратой мастерства, а с «девальвацией стилевых форм». Так, Ренессанс переоценил готику, XIX век — классику, начало нашего [XX–го — Ю.П.] столетия — эклектику, а затем и модерн. Скорее уж сама утрата мастерства стала следствием девальвации архитектурной формы. Получается, что исчезла «священная цель», к которой стремится мастерство.

Яснее всего девальвация выражается в «ощущении бутафорской случайности архитектурных форм». Бутафория и случайность никак не могут убедить в их всесторонней оправданности и реалистичности. Архитектурная форма, следовательно, не есть просто геометрия, масса, пространство, вещество, а «сплав

материала с символическим содержанием, обозначенный морфологическими контурами формы». Форма «захватывает движения и нашего тела, и нашего духа». Правдивость и органичность формы укоренена в нашем сознании. Дух и материал должны быть сплавлены между собой *смыслом*. Например, в некоторых объектах архитектурная форма и материал совпадают буквально, но вся эта инженерная точность не выражает никакого смысла и не несет никакого переживания.

Когда мы видим в форме только исторический стиль, только технический или функциональный расчет, только условность языка или иронию автора, мы, рано или поздно, расшифруем ее смысл. Однако смысл этот адресуется к чему-то иному, чем данная форма как таковая. Вместо того, «чтобы отсылать зрителя к неисчерпаемым смысловым контекстам, форма лишается жизненной силы, оставаясь условным знаком». <...>

«Судьба всей архитектурной культуры зависит от того, удастся ли найти способ мышления, который дополнит *научный анализ*, а многообразие субъективного художественного творчества противопоставит *синтез*» [70].

Выразительная архитектурная форма — в заложенных в неё смыслах — перерастает саму себя, становясь интенционально-экзистенциальным символом. Питер Цумтор сказал об этом так: «Я спроектировал свои первые два здания... Это было ужасно. Я слышал архитектурный дискурс того времени в моих зданиях. Это случилось со мной в последний раз... Так как же это быть самим собой? Вещи в этих зданиях, что захватывают дух и заставляют сердце биться, это вещи, пришедшие не из журналов и архитектурных дискуссий. Скорее, это я» [Цит.по: 58].

История длится, и люди продолжают творить. Продолжают творить и в архитектуре. На смену одним стилям приходят другие. Каждый крупный стиль являет особый тип композиции. Рассмотрим основные из них.

Типы архитектурной композиции

Развитие изобразительного искусства в целом, и становление архитектурной пропедевтики в частности — говорят о том, что за внешними признаками, атрибутами каждого из больших стилей стоят принципиально разные композиционные системы. В этом смысле можно говорить о *типах* композиции, каждый из которых имеет свою собственную внутреннюю логику, свой определенный строй. При этом отдельные композиционные принципы каждой из таких систем могут входить в устройство иного типа. Но это не снижает значение своеобразия и уникальности отдельной композиционной системы как внутренне целостного типа, не выводимого целиком и полностью от другого. Можно сравнить вывод такой типологии с формулированием концептуальных «ДНК» различных архитектурных стилей — с уточнением, что «коды» не шифруют, а *выражают* их специфику.

Далее рассмотрим в общих и существенных чертах основные исторически сложившиеся типы композиционных систем и наметим выход к новому — диалектическому типу, развиваемому автором на базе философии и эстетики Алексея Федоровича Лосева.

- Канонический (все «большие» стили до модерна включительно)
- Функционально–конструктивный (Баухауз, конструктивизм в СССР)
- Рационалистический (Н. Ладовский)
- Вариативно–комбинаторный (Н. Рочегова, Е. Барчугова)
- Интуитивно–живописный (К. Малевич, З. Хадид)
- Бионический
- Диалектический (на базе философии А. Лосева)

Первый такой большой тип – *каноническая* композиция классических стилей, начиная с древнеегипетской и заканчивая стилем модерн. Что общего в столь разных произведениях, как египетский храм и особняк в стиле ар–нуво?

Это фасадный подход к решению общей композиции здания, тонкость пропорциональных отношений, филигранная проработка деталей, мера, преобладание симметрии и ясных геометрических форм. Большая часть классических стилей — таких как греко–римская архитектура Античности, Ренессанс, классицизм и барокко — основана на *ордерной* системе композиции, которая по своему характеру есть прекрасная «одежда» здания, обладающая для многих людей эстетической наполненностью и особой теплотой форм.

В начале XX века зародился *функционально–конструктивный* тип композиции. Общий строй здания, взаимное расположение и соотношение его частей стали определяться функцией и/или конструкцией как приоритетными началами. Архитектура сбросила обильный классический декор как осеннюю листву и предстала в своем лаконичном и строгом остоле. По–прежнему преобладают правильные геометрические формы, но соединены они между собою чаще асимметрично. На смену фасадности приходит работа с объемом, поиск асимметрично сбалансированной выразительности в целостной структуре здания.

На фоне функционально–конструктивистского мейнстрима первой половины XX века особняком стоит рационализм Н. Ладовского, в итоге ставший базой отечественной архитектурной пропедевтики, разработанной его учениками и последователями. Ладовский определял форму идя от двух противоположных сторон: от объективных основополагающих параметров — таких как величина, масса, напряжение и под.; и от субъективных особенностей психофизиологического прочтения пространства человеком. Композиционные поиски его студентов отличает смелость решений, доходящих до экспрессивной напряженности форм, но при этом рационализированных мыслью о комфортности восприятия человеком пространства

города. Назовём такой композиционный тип *рационалистическим* — по имени течения.

В современной отечественной архитектурной пропедевтике педагогами МАРХИ Н. Рочеговой и Е. Барчуговой разработан *вариативно-комбинаторный* тип композиции, ставший возможным благодаря привлечению компьютерного моделирования. Общий композиционный посыл — порождение множества разных вариантов форм из немногих первоначальных «базовых» элементов — с помощью операций тиражирования, масштабирования, перемещения, поворота. В составе таких поисков принципы архитектуры модернизма могут по-прежнему служить для гармонизации композиции.

Своего рода «реакцией» на жестко детерминированную функцией и/или конструкций форму стал *интуитивно-живописный* тип архитектурной композиции, зародившийся в супрематизме К. Малевича. Имеющая внутренние оси, композиция выстраивается как система спонтанных потоков форм, гармонизированных общим равновесием и пропорциональным соотношением крупных масс. Ярчайший современный представитель этого типа — Заха Хадид. Её бюро стало центром генерации нового стиля — *параметризм*. Он соединяет в себе интуитивно-живописную художественность с параметрическим компьютерным моделированием здания как системы, с учетом множества конкретных конструктивных, климатических и иных факторов.

Особо выделим *бионический* тип композиции. Для него характерно подражательное, стилизующее или буквальное копирование природных принципов и/или форм, включая весь диапазон организмов от простейших до человека. Современной архитектурной бионике как ее отличительная черта часто свойственна *бесшовность* — в противовес веками, вплоть до второй половины XX века устоявшемуся строю композиции, когда, как правило, ортогонально сопряженные части здания артикулированы и ясно выделяются в составе целого.

Итак, композицию здания можно выстраивать от системы определенных художественных принципов (таких, как ордерная), от функции и/или конструкции, от интуитивного художественного видения, от вариативного поля на основе комбинаторики немногих первоначальных элементов, от базовых свойств пространственной формы и особенностей восприятия их человеком (Н. Ладовский). Далее раскроем еще один композиционный тип формообразования – диалектический, выводящий композиции от внутренней, собственной геометрической логики формы в ее согласии с назначением здания.

Основополагающими в построении такой композиционной системы являются школа рационализма Н. Ладовского — со стороны архитектуры, и диалектическая эстетика А. Лосева — со стороны философии. Дадим краткий обзор обеих систем.



О концепции Н.А. Ладовского

Значение системы Николая Ладовского в архитектурной педагогике еще подлежит осмыслению и выходу из тени от других выдающихся творцов советского авангарда. С полной определенностью можно сказать, что Ладовский стал основоположником отечественной архитектурной пропедевтики, разработанной и оформленной в систему его учениками и последователями.

Сколь ни была и остается прекрасной и гармоничной архитектурная классика, развитие общества, науки, техники, искусства на рубеже XIX — XX веков привело к изменению парадигм. На смену статично явленной и законченной в своей симметрии красоте классического здания пришло здание, формообразование которого развито от понятий движения, искривленного пространства, несоответствия внешней оболочки и внутренних помещений.

Ладовский обратился к самым основополагающим понятиям архитектуры как пространственного искусства, не сводимого на инженерно-строительное дело. Пространство, его конечность и бесконечность, ясность его восприятия людьми, спокойствие и напряжение формы, её отражающая современную историю динамика — вот те точки и узлы, вокруг которых формировалась новая архитектурная пропедевтика, актуальная и сейчас. Наиболее полно и подробно система рационализма раскрыта в работах С.О. Хан-Магомедова⁸⁶.

⁸⁶ См. работы С.О. Хан-Магомедова: «Архитектура советского авангарда», Книга 1 [23]; том «Рационализм» из трилогии, посвященной основным течениям советского архитектурно-художественного авангарда [25].

В одни и те же 20-е — 30-е гг. прошлого века Николай Ладовский в архитектуре и педагогике, а Алексей Лосев — в эстетике и философии, создали свои плодотворные и цельные концепции. Архитектурная пропедевтика динамична и открыта к новым синтезам с философской мыслью. Наша задача — показать, как отвлеченная мысль может питать конкретную эстетику, диалектическая философия — стать генератором принципов для архитектурной педагогики, и, возможно, более — произвести зарождающуюся ветвь новой архитектурной эстетики, основанной не на манифестах — отрицаниях прошлого опыта, а на мощном посыле всеединства Владимира Соловьева и высшего синтеза Алексея Лосева.

Принципы диалектической философии А.Ф. Лосева

Философия Алексея Лосева удивляет соединением глубины мысли, простоты и сложности, системности и минимума специальных терминов, целостности и законченности, смелости и академичности. В кратком экскурсе невозможно охватить и раскрыть диалектическую систему философа сколько-нибудь полно. Поэтому остановлюсь на тех ее принципах, которые особенно повлияли на развитие предлагаемой диалектики архитектурного формообразования.

Выделим три таких принципа:

- Преодоление противоположностей в синтезе
- Выражение целого в его частях
- Явление смысла в форме

Принцип синтеза является одной из ключевых методологических установок Лосева, своего рода внутренне-логическим лейтмотивом. Всю философию и эстетику Лосева можно назвать синтетической, выстраивающей объективную картину бытия как высшего синтеза. Противоположностью такого подхода являются формальная логика и бинарность мышления, фиксирующие какие-либо смысловые оппозиции и не ищущие их разрешения в синтезе. Так, понятие «контраст» в общепринятой композиционной пропедевтике для дизайнеров и архитекторов бинарно, обозначает противопоставляющее сопоставление каких-либо частей или качеств формы. Цельность в таком понимании раскрывается как *диада*, в которой *отсутствует* объединение тезиса и антитезиса.

Рассмотрим это на конкретике геометрической науки. Любая категория геометрии, начиная с точки, одновременно является и отвлечённо-математическим понятием, и словесно-логическим, и наглядно-визуальным. Если наглядный образ восьмигранника есть некоторое соединение образов квадрата и круга, то это одновременно прекрасно в обоих отношениях — и логическом, и визуальном. Если диалектическое построение являет движение категорий и красоту в их смыслообразовании, то и наглядная и вещественная геометрия будут слепком,

отражением и выражением этого движения и этой красоты. Геометрическое понятие становится точкой пересечения логики и эстетики.

Таким образом, обнаруживается единый смысловой корень, объединяющий философскую мысль и архитектурно–эстетический поиск.

Свою мысль о синтезе Алексей Лосев объяснял на примерах из самых разных областей науки — геометрии, химии, астрономии. Синтез есть такое единство противоположностей, когда они, не теряя друг друга, образуют новое качество. Гегель на этом месте употреблял такие слова как «снятие» и «отрицание отрицания». Антитезис отрицает тезис, а синтез отрицает антитезис. Лосев же с юности заряжен на созидание — высший синтез.

Итак, следуя Лосеву, будем мыслить синтез не как «отрицание отрицания», а как *созидание* (1), как созидание *нового* (2), как созидание *принципиально* нового (3). Принципиально новое рождается из соединения противоположного — максимально разного, или, по крайней мере, из разного, не-похожего, не-тождественного. Ведь и зачем синтезировать тождественное, если оно и так — одинаковое?

Второй из рассматриваемых принципов был открыт еще в античной философии. Целое есть организм, в котором невозможно без ущерба заменить одну часть на другую, потому что все части несут на себе печать объединяющей их цельности. Целое связует части, а каждая часть являет целое, высвечивает его важную грань.

В современной архитектуре ближе всех к такому пониманию пришел Франк Ллойд Райт: «В царстве органичной архитектуры человеческое творческое воображение должно перевести жесткий язык структуры в приемлемое с человеческой точки зрения выражение формы, но не изобретать безжизненные фасады или греметь костями конструкций. Поэзия формы так же необходима большой архитектуре, как листва дереву, цветы растению и мускулы телу» [46, 177]. «Слово органичное в архитектуре не означает принадлежности к животному или растительному миру», — писал Райт. Слово «органичное», по его утверждению, означает отношение части к целому, как целого к части [46, 181].

Организм противоположен механизму, в котором схема превалирует над «плотью» частей. Архитектурная композиция в свою очередь может быть органичной, или комбинаторно–*механистичной*. Органичная композиция рождается как скульптурная цельность, изваяние, раскрывающееся из идеи–зерна, а не в результате спонтанно–технических манипуляций, могущих производить впечатление эффектности.

Третий принцип говорит о раскрытии внутреннего во внешнем, о проявлении, проращении смысловой идеи в конкретную, в том числе и вещественную форму. Форма *выражает* смысл, а не кодирует и не шифрует его. Эстетическую систему Лосева можно назвать эстетикой выражения. В этом явлении большего в меньшем, идеального в материальном или, по синонимичной терминологии Лосева,

эйдетического в ментальном — ключевая роль принадлежит символам. Раз архитектурная форма являет смыслы в объемно–пространственных оболочках–изваяниях, то она тоже символична. Символ есть точка встречи двух реальностей — смыслового источника и выразительной стихии. Единство их раскрывается во многообразных фигурных ликах произведений искусства и иной деятельности человека.

Подробнее о выразительной смысловой энергии в архитектурном формообразовании будет сказано в отдельной главе ниже.

Автор не претендует на исчерпывающую полноту в охвате смыслопорождающих потенций лосевской философии для задач архитектурной композиции, и считает всю предлагаемую работу — подробным началом, могущим раскрыться в нечто большее, и надеется, что заданный вектор станет близок архитекторам–педагогам и мыслителям, развивающим философию творчества для прикладных целей.

Три силы, создающие арт-объект

Произведение искусства рождается в фокусе пересечения трех сил: это визуальное начало, сенсорное и логическое. Роль сенсорного и визуального начал хорошо известна. Значение словесно–логической, идейно–смысловой составляющей менее очевидно. Так, А.Г. Раппапорт отмечает: «Быть может именно отсутствие опыта логического исследования профессионального мышления и привело к тому, что вербальные формы мысли стало принято недооценивать и противопоставлять им мышление образами» [67]. Далее постараемся обосновать значимость слова и понятийной логики в архитектурном формообразовании — не меньшую, чем значимость объемно–пространственных образов как таковых и материалов / конструкций.



Основа метода — диалектическая триада, синтез

Мысль о современной архитектуре двоится: от края, что она *может всё* (покорить гравитацию и освоить другие планеты) — до края, что она — *вчерашний день*, когда звучат слова, что «больше нет признанной формальной концепции», а есть «химерическое сознание», и «оно не может создать форму, оно в неё не верит» [68]. Можно сказать, что судьба (как путь, а не рок) архитектуры — *судьба формы*. *Архитектура есть, пока есть форма* и есть *воля к форме*, и архитектура вырождается во что-то иное (например, в зеркало или экран), когда понятие формы *обесценивается*, перестаёт быть *стоящей* задачей, и заменяется игрой или имитацией.

Две силы вдохновили автора на предлагаемое дорогим читателям рассуждение — любовь к архитектуре и к философии Алексея Фёдоровича Лосева. Мысли, здесь изложенные, рискуют, по слову Григория Ревзина, остаться маргинальными *«и в отношении архитектуроведения, которое философией не занимается, и в отношении философии, которая не интересуется архитектуроведением* [курсив мой — Ю.П.]» [29, 7].

Но есть третья область, ради которой вынашивались мысли этой книги — *педагогика*: довузовская подготовка школьников — будущих дизайнеров и архитекторов, и преподавание архитектурной композиции (пропедевтики) студентам первых курсов архитектурно-дизайнерских колледжей и вузов. Конечная цель этой работы носит *прикладной характер*: она *предназначена для внедрения в практику обучения творческому искусству формообразующей архитектурной композиции*.

Н.Ф. Метленков обращает внимание на то, что «творчество как философски-психологическое понятие в логике так и не нашло себе места. Поэтому, и теория обучения творчеству не сложилась. Проектному творчеству обучают по-прежнему ремесленно, только в процессе совместной проектной деятельности учителя и ученика» [35, 427]. Материал предлагаемых очерков стремится восполнить этот пробел и сформировать теоретическое ядро для применения конструктивного диалектического метода в архитектурной пропедевтике и на стадии проектирования, отвечающей за композиционно-художественное решение образа будущего здания.

Практические результаты применения нашего метода — примеры работ автора и его учеников — носят экспериментальный характер, в позитивном смысле этого слова. По мысли А.П. Кудрявцева, «нужно искать все новейшие и новейшие методические средства; к новым методическим средствам нет иного пути, кроме пути экспериментов; без экспериментирования нельзя сегодня быть в педагогике, и поэтому надо экспериментировать, и весьма активно экспериментировать, по всем направлениям архитектурного образования» [36, 369].

В контексте полемики «формалистов» и «функционалистов-конструктивистов» мысли автора носят больше формальный характер и относятся к области художественного формообразования. Формализм как явление реабилитирован в трудах С.О. Хан-Магомедова [25], идеях соратника Захи Хаид Патрика

Шумахера [48]. Формализм вреден как единственный подход, но его развитие как значимой части комплексного проектного метода, плодотворно.

Прежде перехода к основным мыслям, уточним, что устанавливаемая связь философских понятий и архитектурных категорий относится в большей степени ко категориальной диалектике - одной из основ мышления А.Ф. Лосева. Сама же философия А.Ф. Лосева шире, и представляет собой сложный синтез диалектики, феноменологии и других важных структурно–логических элементов. Именно к его мыслям и работам обращается автор как наиболее хорошо ему известным.

Раскрывая понимание космоса и пространства у греческих философов, Алексей Фёдорович Лосев писал о его *неоднородности* ⁸⁷, и с одной стороны, противопоставлял его «пространству Ньютона»⁸⁸, с другой — связывал с «пространством Эйнштейна». Для современной физики и вакуум оказался не абсолютной пустотой, но средой, обладающей порождающей силой [71]. По мысли В.В. Розанова, пространство содержит в себе весь потенциал разнообразных форм: «...во всяком месте пространства есть форма каждого данного предмета; и, передвигаясь, он не передвигает с собою свою форму <...>, но, выйдя из нее и через это сделав ее снова потенциальной, вступает в новую форму, одинаковую с прежней по виду, но находящуюся в другом месте пространства — именно в том, куда он передвинулся. Таким образом, кажущееся движение какой-либо формы в сущности есть непрерывное скрывание и обнаружение видимых пространственных форм по пути движущегося вещества — скрывание и обнаружение, сопровождающие выход и вступление этого вещества из одной формы в другую; так что движется вещество, но формы остаются неподвижны» [17, 162–163]. Пространство есть актуальное и потенциальноеместилище всей бесконечности всех возможных форм. При таком понимании, архитектор, творя новую форму, актуализирует уже содержащуюся в пространстве потенцию. Здесь важно задержаться на мысли, что в эту бесконечность входят как формы гармоничные, так и дисгармоничные. Так же и музыкальные инструменты, например, клавиатура фортепиано, содержат в себе весь потенциал звуков — и благозвучных, и какофоничных.

Новые опыты в архитектурном формообразовании многочисленны, радикальны и расширены до включения в себя эстетики *безобразного*. «Несвобода» нового уровня — зависимость от техники — является одной из главных причин торжества

⁸⁷ О неоднородности пространства мира: «Координированная раздельность в пространстве будет требовать, очевидно, 1. неоднородности самого пространства и 2. определенной системы этих неоднородных пространств. Итак, синтезом бесконечности и конечности мирового пространства является фигурность этого пространства.» [3, 253]

⁸⁸ «Механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства. Мир не имеет границ, т. е. не имеет формы. Для меня это значит, что он — бесформен. Мир — абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он — абсолютно плоскостей, невыразителен, нерельефен. Неимоверной скукой веет от такого мира.» [3, 67]

безобразного в искусстве XX века»⁸⁹ (Бычков В.В.). Размышляя о роли компьютерного моделирования в креативных поисках, Александр Рябушин предостерегал: «Сегодня «компьютер позволяет все опробовать, вовсе не строя»... Есть, однако, и объективные основания для опасений: каждый инструмент порождает специфические зависимости (и чем он изощреннее, тем он сильнее), и одинаковые программы из Силиконовой долины могут и в нашей [архитектурной — Ю.П.] области повести к излишнему сближению того, что по природе своей должно обладать оригинальностью. Уже начинает смущать всеобщность обтекаемых китообразных очертаний, своей «зализанностью» подозрительно напоминающих новомодные спортивные кроссовки» [33, 52]. Если в случае с похожестью на кроссовки можно говорить о навязчивой тенденции в формообразовании, то в случае с эстетикой форм, напоминающих насекомых или внутренние органы⁹⁰ впору вспомнить о «ящике Пандоры». Как замечает И.А. Добрицына, «нелинейная логика компьютера дала возможность строить модели сложных объектов... Ближе всех других философов к нелинейной науке оказался Жиль Делёз... Известно, что в последних работах он уже выражал тревогу по поводу нелинейных опытов мышления, пытаясь наметить пути выхода из заволаживающего, но непривычного и демонически неуютного мира нелинейности [курсив мой — Ю.П.]» [39, 9].

Важнейшими противоядиями от такой негуманной эстетики являются память об эмоциональном и духовном благополучии людей в проектируемой и создаваемой новой среде; сохранение искусства живого творческого рисунка от руки; поддержание классических идеалов красоты, меры, гармонии, цельности, совсем не означающее невозможности развития новых архитектурных форм.

Прежде чем наметить альтернативную эстетику в ее сравнении с параметрической и блоб-эстетикой, обратимся к первоосновам архитектуры.

Мы встречаемся с архитектурой как искусством, имеющим непосредственное и наиболее полное общение с пространством. «Пространство, а не камень — материал архитектуры», — формулировал на века Николай Ладовский [25, 65–67]. Архитектура,

⁸⁹ «В классическом искусстве (от Античности до XX в.) в целом прослеживается диалектика прекрасного и безобразного, создание гармонии на основе динамического единства диссонансов, и только со втор. пол. XIX в. и особенно в XX в. с авангардистского искусства вес безобразного увеличивается, и оно переходит в новое эстетическое качество. Причины этого Адорно видит в бездумном развитии техники, основанном на насилии над природой и человеком. «Несвобода» нового уровня — зависимость от техники — является одной из главных причин торжества безобразного в искусстве XX в. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми (театр абсурда и др.) — свидетельство бессилия «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и внутренний протест против неё» [55, 69]. С этой мыслью созвучны и слова А.Ф. Лосева о «машине и машинизме» [3, 334–335].

⁹⁰ См. Проект Виртуального музея Гуггенхайма, Нью-Йорк, США, 1999–2002 [39, 289]

безусловно, выступает *вместилищем* человека и его деятельности [2, 122–123]. В то же время, как *оформляющая* пространство, архитектура *явлена вовне*, и потому является формой *эйдетической*, а значит имеет свой *фигурный лик, образ* — и в этом смысле соединяется с формой *скульптурной*, о чем убедительно рассуждал Н. Ладовский: «Пространство хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура дает возможность правильного чтения пространства. Конструкция же входит в архитектуру постольку, поскольку она определяет понятие пространства. Основной принцип конструктора — вкладывать минимум материала и получать максимум результатов. Это ничего общего с искусством не имеет и может лишь случайно удовлетворять требованиям архитектуры. Так как архитектура оперирует пространством, а скульптура — формой, то самое правильное будет *снаружи проектировать здание как скульптуру, а внутри — как архитектуру*, толщина стен не имеет значения. При таком подходе к проектированию *не всегда наружный вид выразит внутреннее содержание* [курсив мой — Ю.П.]» [25, 67].

Как синоним скульптурности А.Ф. Лосев часто употребляет слово «*изваянность*». Оно отсылает нас ко всей древнегреческой скульптуре в ее эталонных качествах прекрасных пропорций, меры, неэкзальтированной экспрессии, ясности, равновесия и гармонического движения. Такие же черты свойственны и древнегреческим философии и архитектуре. От античного космоса лосевская мысль унаследовала эти качества меры, структурности, цельности, подвижности. Именно эти качества являют и архитектурную форму как прекрасную и благородную.

Можно сказать, что *изваянность* — органически присущее качество многих архитектурных произведений в их многовековом становлении от египетских пирамид до модернизма К. Мельникова и А. Аалто. Рубеж XX–XXI веков, озаглавленный бурным развитием компьютерного моделирования, стал началом принципиально новой архитектурной эстетики.

Для последователей современной западной архитектурной мысли характерно педалирование бинарной схемы их нового взгляда и теперь уже объединяемых в один тип классической и модернистской архитектурных парадигм. Так, философ и математик начала XX в. Альфред Норт Уайтхед утверждал, что «процесс, а не материя, всегда составлял фундаментальную основу мира» [45, 88]. В смысловом поле Алексея Федоровича Лосева такое «сталкивание лбами» оппозиций воспринимается как приверженность формальной логике, преодолеваемой на путях логики диалектической: Одно, Бытие, Становление... Здесь нет противопоставления «что» и «как», а есть их переход в синтез (Становление и Ставшее). Это мысль синтезирующая, а не противопоставляющая; мысль, имеющая своим внутренним посылом интуицию всеединства (Вл. Соловьев) и высшего синтеза как счастья и веденья (А. Лосев).

Близкой по смыслу категории синтеза в современной теоретической мысли выступают понятия симбиоза и альянса. Так, Джеффри Кипнис намечает синтетическое направление: «Складывание» — стратегия создания «гладких смесей», согласно которой из двух или нескольких качественно различных типов структурной

организации можно создать нечто принципиально новое. Например, гомогенная модернистская «решетка» может войти в симбиозное соединение с иерархически упорядоченным построением» [41, 602–603].

Радикально–противопоставляющую позицию занял Патрик Шумахер в «Манифесте параметризма» [69], формулирующий оппозицию с модернизмом как табу: «Избегать использования правильных геометрических примитивов, таких как квадраты, треугольники и окружности, избегать простого повторения элементов, избегать простого сопоставления непохожих элементов и систем... Мы можем думать о движении жидкостей, структурированном радиальными волнами, ламинарными течениями, спиральными водоворотами... Здесь нет Платоновых дискретных форм и зон с четкими границами» [69].

Модернистский тип форм, а вместе с ним и весь античный тип формощущения объявляется как устаревший, дискретный, жестко–регулярный. Обращаясь к лосевской мысли, видим, что античное понимание намного глубже такой параметрической редукции Античности к одному евклидову типу. Наиболее полно идею неоднородности пространства А.Ф. Лосев выразил в работе «Античный космос и современная наука»: «Пространство обладает разной степенью напряжения и совершенно неоднородно. Только метафизические предрассудки и слепое вероучение могли в течение веков заставлять верить в абсолютность пространства. Пространство так же сжимаемо и расширяемо, как и физическая вещь в обычно понимаемом пространстве. Здесь не качества абсолютного пространства неоднородны, но само пространство лишено абсолютности и везде относительно, т. е. зависит от разных других условий» [1, 226].

Если в понимании неоднородности пространства можно найти общую точку между античным космосом и параметризмом, то концепция «бесшовности» уводит нас от «изваянности» и «фигурности» в противоположную классическому пониманию сторону. Это «новый тип формы, впитавшей всю динамику собственного становления, тяготеющей к своего рода *«бесформенности»*, к абсолютной свободе» [41, 601]. Соположение таких понятий как архитектурная форма и «бесформенность» звучит парадоксально. Не без иронии, А.Ф. Лосев писал: «Куча песка, как говорят, бесформенна. Но, конечно, бесформенность эта здесь только относительная, то есть речь заходит о ней лишь в результате сравнения этой кучи с другими предметами. В абсолютном же смысле слова куча песка тоже имеет свою четкую форму, а именно форму кучи. Облака на небе тоже бесформенны. И это опять надо понимать только относительно» [7, 68]. Ближайшая родственная «бесшовным» поискам бионическая форма — простейшие. А иконки на гаджетах тоже парадоксально возвращают нас в более ранний момент зарождения письменности, когда буквы только начинали формироваться в виде иероглифических знаков.

Подытожим наше сопоставление сводной таблицей ключевых понятий:

<i>Параметризм / блог-эстетика</i>	<i>Философия А.Ф.Лосева</i>
Бесшовность	Фигурность
«Гладкие смеси»	Изваянность
Запутанность	Координированная раздельность
Складывание	Выражение, явление
Сложность	Цельность

П. Шумахер говорит о «бесшовной текучести, родственной природным системам». Здесь есть принципиальная разница в соотношении архитектурной формы с природой. Если параметризм и бионика во многих своих поисках идут скорее по пути максимального уподобления и, по сути, буквального копирования и не-символического воспроизведения характера биологических форм в их внешней текучести и криволинейной сложности, причем порою определенного рода *беспозвоночных форм*, то Античности свойственно символическое видение. Символ необязательно буквально похож на первообраз, *символ может быть иным, но при этом являть первообраз*. Символ есть явление одного, иерархически большего — в ином, иерархически меньшем. Так, греческий периптер не имеет буквального аналога в природе, и при этом олицетворяет упорядоченный космос. Он символически изображает мироздание, внешне будучи формой философской, инаковой.

Уходя от бинарной схемы «примитивная классическая и модернистская форма» — «текучая бесшовная запутанная сложная параметрическая форма», в дальнейшем рассуждении наметим выход на эстетику диалектически организованной формы, сочетающей классически ясные формы и современную сложную геометрию, без дискомфорта для психологического самоощущения человека «запутанности»⁹¹ и угнетающего сходства с определенными видами биологических форм (таких, как формы насекомых, беспозвоночных организмов, внутренних органов, артерий и под.)

Символ выражает, являет первообраз. В слове «явление» ощущается форма луча: это луч света, проходящий через иное. В «складывании» видится сгиб. «Складка» — логическая фигура, приводящая некое разнообразие к условному единообразию. Дискретные элементы ею поглощены, слиты в неразрывность. ««Складка» не терпит разрывов» [41, 600].

Здесь можно вспомнить про антиномии отца Павла Флоренского — примеры именно разрывов мысли. Первый такой разрыв — это онтологическое различие Творца и твари в теизме. В таком контексте понятия «бесшовности» и «текучести», не

⁹¹ См. [45, 81,85]. Также см. «Манифест параметризма» П. Шумахера [68].

терпящие разрывов, коррелируются с пантеизмом, для которого бытие — и космос, и абсолют, единсущно порождающие друг друга. Символ же есть там, где есть онтологическая бездна между Создателем и иным по природе сотворенным миром.

Смысл может быть выражен в словах, звуках, формах и т.д. Ведущая смысловая роль в философии А.Ф. Лосева отводится слову. Истоки этого — в Евангелии от Иоанна и святоотеческом мышлении. Свт. Григорий Нисский подчеркивал, что человек — словесное существо⁹². Отсюда сформулируем основополагающий принцип обновленной архитектурной пропедевтики: ***у слова — ведущая роль, и оно обладает порождающей силой***. Поскольку любая архитектурная форма не только воспринимается органами чувств, но и описывается в словах и понятиях, она неразрывно связана с ними в нашем восприятии. В осмыслении архитектурных форм слово может приходить не только постфактум как архитектуроведческий и искусствоведческий дискурс, и быть не только «параллельным» процессу проектирования, но и быть первоисточником архитектурного творчества. Автор имеет педагогический опыт в применении этого подхода, показавшего хороший результат в раскрытии творческой архитектурной фантазии школьников и студентов. И здесь принципиально не согласимся с мыслью о «второстепенности» слова для архитектурного развития детей, высказанной у Д.Л. Мелодинского: «Решающее значение должно отводиться развитию пространственного воображения и мышления. Эта форма мышления, отличная от абстрактной, способна вызывать в уме образы, *манипулировать с ними без слов* [курсив мой — Ю.П.], в пространственных характеристиках предметного мира форм видеть особый язык, несущий заключенные в них смыслы» [42, 220]. Опасность современной визуальной культуры, на которой вырастают сегодняшние дети, видится именно в ее «бессловесности», ее стремлении быть автономной от вербального мышления и «манипулировать образами без слов».

Философия А.Ф. Лосева являет диалектический тип мысли, отличный от формальной логики и бинарного схематизма. Ключевые в нашем рассуждении понятия — *диалектическая триада* и *синтез*. В самом упрощенном виде диалектическая триада предстает как тезис, антитезис и синтез [7, 116]. Тезис и антитезис — это какие-либо два противоположных понятия, противоположность которых преодолевается в синтезе. Диалектика требует, чтобы «две противоположности, несмотря на их субстанциальную специфику и самостоятельность, сливались в таком синтезе, в котором уже нельзя было различить эти две противоположности, который представлял собой совершенно новое и оригинальное качество, но который всё же оставался условием возможности для появления из него первоначальных двух противоположностей» [9, 56]. Синтез становится таким объединением двух противоположных начал, в котором они *не только не теряют себя, но и обретают новое качество, до синтеза им неведомое*: «целое таково, что оно, хотя и состоит из частей, вовсе не сводится к этим частям, а есть некоторое новое качество, благодаря которому отдельные, взаимоизолированные

⁹² «Человек есть словесное некое живое существо» [13].

вещи превращаются именно в такие-то части и именно такого-то целого. Другими словами, получение нового качества из двух других качеств, не имеющих между собою ничего общего, есть просто результат диалектического единства противоположностей» [7, 331].

Понятие *целого* у А.Ф. Лосева как синтеза своих частей близко понятию *формы* у о. Павла Флоренского: «Понятие о целом, — «которое прежде своих частей» — и которым, следовательно, определяется сложение его элементов. А это есть форма» [15, 18]. Обобщая, можно сказать, что целое есть единичность, данная как синтез своих частей и свойств, несводимый на их сумму, и явленный в форме (эйдетическом лике). В лосевском семантическом поле близкими понятиями являются «самотождественное различие», «координированная раздельность», «единораздельная цельность». В композиции необходимо дать раздельность форм, и дать их единство, и скоординировать их раздельность и их единство как одно целое.

Возможно применение диалектической триады к построению геометрических форм, и рассмотрение форм и их частей и качеств внутри архитектурной композиции как тезисов, антитезисов и синтезов. Близким понятием является известный в архитектурной пропедевтике термин «контраст». Контраст — это сопоставление тезиса и антитезиса, без соединения их в синтезе (рис.1).

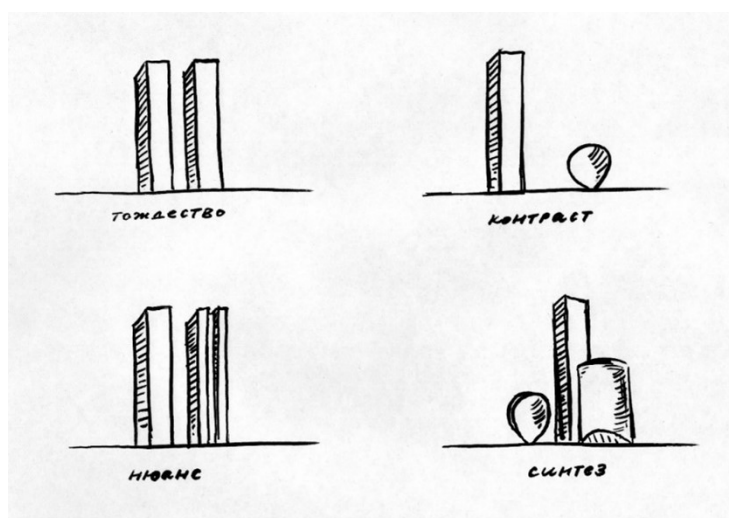


Рис.1

Применительно к архитектурной области понятие синтеза претерпевает, на языке А.Ф. Лосева, меональное, инобытийное изменение. В вещественном мире, в котором создается и живет архитектура, синтез может быть дан не в полную силу, как в области чисто-понятийной, а *отчасти*, как такое соединение противоположностей, когда в новой форме соединяются *части* форм и их свойств. В этом отношении синтез выступает как нечто *среднее* между противоположностями, но тем не менее его объединяющая роль не теряет своего значения.

Образование синтеза являет собой скачкообразное движение — скачкообразное потому, что иначе и не преодолеть противоположные, разнородные начала. Этим оно

принципиально отличается от метра и ритма — как движений гомогенно-количественных, по существу своему однородных. Как пример гомогенного творчества вспоминаются слова героя из фантастического рассказа Роберта Шекли: «Я всегда чувствовал, что возможно иное развитие идеи квадрата. Я рассматривал его так и сяк. Эта сводящая с ума тождественность ставила меня в тупик. Равные стороны, равные углы. Некоторое время я экспериментировал с углами. Так появился первый параллелограмм, но я не считаю его большим достижением. Я изучал квадрат. Правильность приятна, но не сверх меры. Как же изменить это изнуряющее мозг однообразие, сохранив все же явственную периодичность? И однажды решение пришло ко мне! В какой-то внезапной вспышке озарения я понял, что нужно сделать. Менять длину параллельных сторон — вот и все, что требовалось. Так просто и так трудно! Дрожа, я попробовал. И когда это получилось, признаюсь, я сделался просто одержимым. Целыми днями и неделями я конструировал прямоугольники разного размера, разного вида, все правильные и все различные. Поистине я был рогом изобилия прямоугольников... На сегодняшний день в Галактике имеется более 70 миллиардов прямоугольных структур. И каждая из них ведет происхождение от моего первоначального прямоугольника» [63, 196–197].

В современной архитектуре утвердилась концепция формы–движения. Н. Ладовский, работая над идеей Храма народов говорил о том, что здание должно выражать движение [25, 72]. Важен характер этого движения и становления. Зачастую в современных формах это эффектное и сложное ритмическое движение носит гомогенно-количественный характер. Диалектическое движение формы знаменует качественное становление формы, имеющее своим первоисточником внутреннюю понятийно-геометрическую логику.

Качественный и скачкообразный характер такого движения на формальном уровне делает архитектурную форму *геометрическим событием*. Она становится визуальным рассказом о формах: что с ними было и что стало? как они боролись и как примирились? как спорили и как пришли к единству? При этом формы связаны геометрической логической связью: от одного к другому, затем соединяясь, и почему так, а не иначе. Форму пронизывает смысл. Она от него началась, и, став результатом, им пронизана.

Два понимания мирового пространства — как однообразного бесконечного вакуума у Ньютона и как неоднородного живого целого в Античности — становятся основами для двух противоположных видов творчества — гомогенного и диалектического.

О. Павел Флоренский писал: «Если мы сопоставим мировоззрение древнего мира и «научное» мировоззрение XIX–XX веков, то найдем, думается, главное различие их в том, что из *многообразного единства* мир стал представляться *однообразным множеством*» [16, 49–50]. Взгляд через эти понятия на архитектурные формы открывает два полюса композиции: с одной стороны, непохожие друг на друга части могут образовать *цельный союз*, с другой — похожие элементы могут соединяться в *комбинаторное нагромождение*.

Необходимость с одной стороны экономии, с другой — формальной вариативности, в области серийного многоэтажного и вообще любого стандартизированного проектирования делают ведущим принцип создания разнообразных вариантов из типовых одинаковых элементов. Диалектический принцип говорит об обратном: *не из однотипного созидать разное*⁹³, а *из разного и противоположного — созидать цельное*. Композиция тогда становится не преодолением однообразия стандартизации, а *полнотой сопряжения (синтеза) разнородных форм в единое целое*.

Сложность композиции определяется не только и не столько сложностью геометрии целого или его отдельных частей, сколько характером принципов соединения этих частей, принципов, обеспечивающих простоту, цельность всей формы. Архитектура блоб-форм уходит от композиции как сочинения, составления из частей — в бесшовную, текучую пластику био-подобных форм⁹⁴. Приятно созерцать маленького муравья, ползущего по тропинке. Так же ли приятно увидеть здание в виде большого муравья или устроенное подобно его морфологической грамматике? Уютно ли жить в мире «необычных» форм и чувствовать себя Кариком или Валею из известной сказки? Кто ближе к природе — древние греки с их умозрительным периптером или новые опыты с их био-буквализмом? Можно ли сказать, что форма кишечника так же прекрасна как форма руки, потому что обе формы — природные?

Все меняется, если объявлять блоб-морфологию не панацеей от «примитивных» правильных форм, а возможностью, одной из... Тогда на место бинарной схемы приходит возможность нового синтеза правильных и иррациональных форм как варианта пути дальнейшего развития архитектурного формообразования. Искомый в русле эстетики прекрасного, такой синтез способен породить форму и преемственную, и новаторскую, и состоящую из частей, и данную как сплав принципом внутренней логики.

Бесшовная параметрическая эстетика противопоставляет себя архитектурному коллажу — как составленной из разных частей форме, не имеющей внутреннего объединяющего принципа. Организация архитектурной формы на основе категории синтеза позволяет создавать форму как «изваянную» и как «координированную

⁹³ Ср.: «Комбинаторная разминка наглядно демонстрирует, как простое становится сложным, как единообразие становится многообразием» [45, 200] (Н.А. Рочегова, Простая геометрическая форма в контексте нелинейной парадигмы).

⁹⁴ «При формировании объекта могут учитываться самые различные влияния — свет, темнота, движение людей и т. п. «Блоб-форма» — конечный продукт всех влияний, приведенный с помощью новых технологий к «гладкой смеси» и зафиксированный в криволинейных очертаниях. Внешние очертания «блоб-форм» могут вызывать ассоциацию с камнем, обточенным морским прибоем, с гипертрофированной каплей воды, пузырем с водой» [41, 605–606]. Ср.: «Блоб, т. е. капельная форма — это и более сложная и более развитая форма, чем, к примеру, элементарные геометрические формы, используемые в классической и модернистской архитектуре» [45, 85].

раздельность», что внешне может выражаться в составленности из частей, но эти части оказываются сплавом на основе диалектико–геометрического принципа. Такой подход позволяет избежать как эстетической механичности соединения частей и диктата функциональной обусловленности, так и бесшовного текучего характера био–подобных форм.

Диалектика конкретной предметной области дает цельную картину взаимосвязи понятий. В области геометрических понятий мы встречаемся со своими противоположностями, оппозициями, антитезами. Они могут быть взяты с точки зрения чисто понятийной, диалектической, и между ними могут быть установлены определенные логические отношения, они могут быть выведены друг от друга и могут образовать цельную систему геометрических понятий⁹⁵. Применительно к такого рода мысли говорят о «построениях» (единый корень со словом строительство), а А.Ф. Лосев называл ее «балетом категорий». Мысль сравнивается и с зодчеством, и с танцем, так как в ней есть *и форма, и движение*. Диалектический метод философа имеет очень подвижный характер — это *динамическая порождающая мысль*, в которой одна категория переходит в другую, соединяясь с ней и образуя синтезы.

Но раз мы имеем дело с категориями геометрического характера, ничто не мешает нам их визуализировать — *увидеть не только умом как эйдосы умные, но и глазами — как эйдосы воплощенные*. И устанавливая логико–геометрические связи, мы прокладываем пути для новых архитектурных композиций.

Возьмем для примера цилиндр. Есть понятие цилиндра, цилиндр вообще, идея цилиндра в Платоновом смысле. И есть бесконечное множество конкретных цилиндров. В каждом конкретном цилиндре мы видим эйдос — имеющую определенный вид воплощенную идею цилиндра. Еще до того, как цилиндр стал вещественным (например, стал одним из цилиндров Дома Мельникова), он есть в уме архитектора и затем на эскизах и чертежах. Он имеет размеры и форму. Такой цилиндр — эйдос, и он синтезирует логос (идею) и геометрическую плоть (так как мы уже можем говорить и о его размерах, и даже о его будущем материале). Таким образом, цилиндр выступает как явление логоса в визуальной форме; назовем его лого–формой.

Отсюда появляются три уровня восприятия: уровень понятий (лого–уровень), затем уровень визуальный (форма–уровень), и уровень Факта здания или Ставшего. Теперь перейдем к архитектурной композиции. Мы можем сочетать две формы — например, цилиндр и куб, *оперируя только внешним их видом*, на основе чувства пропорций, равновесия и других средств композиции. Действуя таким образом, мы находимся на форма–уровне. Одновременно архитектор ищет функциональное и конструктивное воплощение форм (проектирование) — он работает с формой на уровне Ставшего (будущего Факта здания). Как видим, в этом процессе *не участвует или почти не участвует лого–уровень*. Речь именно о творческой, художественной задаче. Архитектор анализирует с точки зрения контекста, функции, конструкции, но

⁹⁵ Попытку вывода такой системы автор предпринял в своей более ранней работе «Диалектика архитектуры» (2006).

первичный уровень — формальный, он относится к специально художественной задаче. Константин Мельников неоднократно настаивал: «Считаю Архитектуру изобразительным искусством. Поэтому, с какой бы точки я ни оценивал, следует считать лучшим только то, что явно красиво» [47, 137].

Исходя из понятия о красоте как о таком явлении, которое не только радует взгляд, но и несёт смысл, выдвинем такой тезис: *если нам удастся связать формы на лого-уровне, и эта связь будет иметь логический смысл, то это выразится и на форма-уровне*. Логическая связка приведет к визуально-прекрасному выражению — прекрасному не только по пропорциям, но и по своему геометрическому смыслу.

У конструктивистов встречается такое рассуждение: если сложная линия, которую мы видим, ни о чем нам не говорит, то мы не воспринимаем ее как прекрасную. Если же мы знаем, что она отражает некоторый производственный процесс, то она целесообразна и потому прекрасна. Подобная мысль содержится в нашем рассуждении: *формы выражают логико-геометрический процесс, и достигая гармонии на лого-уровне, мы достигаем ее и на форма-уровне*.

Это понимание дает конструктивный метод для формообразующего творчества. Мысля в словах и логических понятиях, можно создать новую прекрасную геометрическую форму — художественную основу для формы архитектурной. Диалектический, логический принцип образования целого становится таким и на визуальном уровне. Раз на понятийном уровне мы воспринимаем соединение идей или категорий как единое движение к целому, синтезу, то таковым оно является и на визуальном уровне формы. *Красота логики ведет к красоте в выражении формы*.

Перейдем к раскрытию этой мысли на наглядном примере. Возьмем две противоположные формы — круг и квадрат. Круг непрерывен и равномерное движение по нему совершается с плавным, постоянным изменением направления. Квадрат содержит прерывания в углах, и движение по нему происходит с резкими изменениями направления на 90° в каждом угле. Следуя диалектическому посылу преодолевать противоположности, дадим варианты синтеза — формы, объединяющей части и свойства круга и квадрата (рис.2).

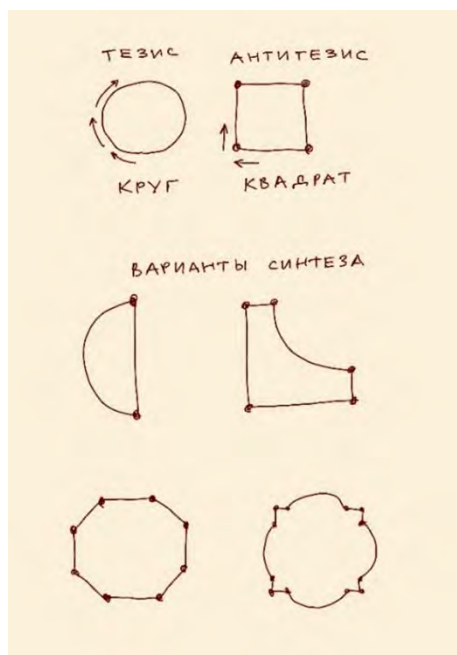


Рис.2

Теперь перейдем в трехмерный мир, и дадим варианты синтеза шара и куба (рис.3).

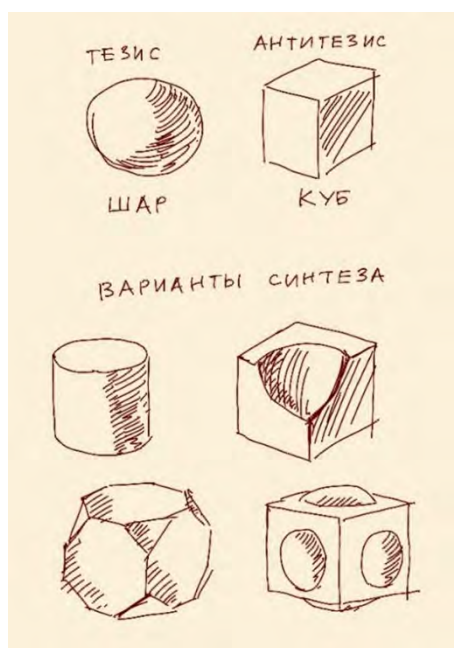


Рис.3

Мы получили промежуточные результаты: у нас есть противоположные формы и варианты их синтеза. Выстроим на их основе геометрическую композицию. При ее поисках мы применили диалектическую триаду также к величинам форм (малая форма — большая форма — средняя форма), и усложнили композицию через категорию числа (количества) форм. Объединим тезис кубической формы и антитезис шарообразной в синтезе формы цилиндрической (см. Рис.4)

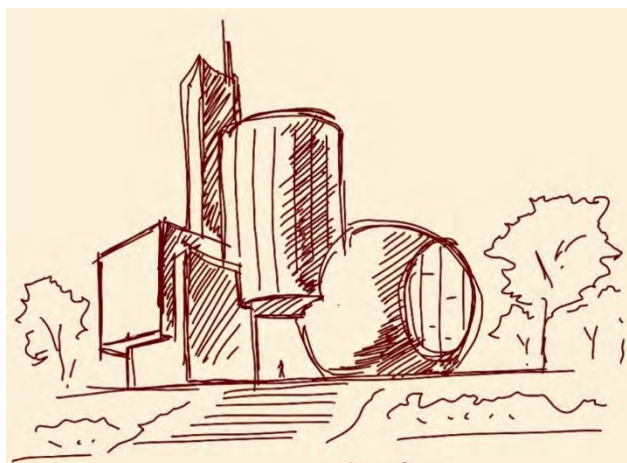


Рис.4

Следующим шагом в развитии диалектической архитектурной пропедевтики будет разработка понятия *траектории*. Если философская мысль, как и музыка движется в едином направлении времени, то пространственная форма разветвляется в трех основных направлениях, создающих вариативное поле для различных траекторий и последовательностей форм. Кратко касаясь этого, скажем о моментах соотношения форм и выбранной траектории, формы самих элементов и формы пути, вдоль которого они выстраиваются (подробнее ниже).

К. Малевич, один из учителей З. Хадид, формулировал свой принцип композиции: «В супрематизме... лежит одна определенная основа, ненарушаемая ось, на которой строятся все или одна плоскости. Причем индивидуальность, желающая работать в супрематизме, должна подчиниться этой основе, развивая свое лишь в радиусе основы» [26, 180]. Лидер параметрического течения П. Шумахер говорит о любви к пространственному динамизму и идее пространственного полёта. Понятия «оси» и «полёта» можно объединить в слове «поток». «Потоковость» — черта, свойственная многим произведениям З. Хадид. Другим полюсом являются категории *узла, ядра, центра*. В синтезе двух типов — центрического и потокового — видится один из будущих путей развития современной архитектурной формы.

Замысел этой работы носит не ретроспективно-исторический, а потенциально-инновационный характер. Речь о возможном для развития (и уже начатом апробироваться в личной творческой практике автора и в работе с его учениками) новом творческом методе, внедряющем принципы диалектических движений мысли в область архитектурно-геометрических образов. Он относится именно к художественной области работы архитектора, и, возможно, в предлагаемом виде, еще не применялся ранее, в силу относительной «удаленности» и «обособленности» архитектуры и философии. Но в истории архитектуры можно найти «элементы» сопоставления неоплатонической диалектики и архитектурной эстетики и «намёки» на него. Приведем такой пример из древнерусской архитектуры: это Церковь Покрова на Нерли (1166 г., Россия, Владимирская область, посёлок Боголюбovo).

Храм Покрова на Нерли демонстрирует эволюцию от формы кубической к форме

сферической (рис.4). Нарастание сферичности по вертикали дано в виде классической трёхчастной схемы «через среднее». Средним звеном здесь выступает барабан, имеющий цилиндрическую форму. Так как куб в обеих проекциях — это квадрат, а шар — круг, то цилиндр, представляющий собой круг в плане и прямоугольник в «фасаде», связывает кубический объём основной части храма и сферический объём купола. В итоге по категории геометрического вида имеем полную непрерывную трёхчастную схему: тезис (шар) — синтез (цилиндр) — антитезис (куб).

Рассмотрим данные три части по категориям вертикальное — горизонтальное (рис.5).



Рис.5

Храм Покрова на Нерли первоначально имел галерею. Эта галерея была первым звеном в трёхчастной схеме убывания горизонтальности и нарастания вертикальности. Схема представлена на рисунке. Её вид — «через среднее». Если нижняя фигура (галерея) вытянута по горизонтали, т.е. основание больше высоты, то средняя фигура (основная часть храма) примерно равносторонняя, а замыкающая фигура (купол с барабаном) ориентирована вертикально (высота больше основания). Таким образом, налицо трансформация объекта по паре категорий вертикальность—горизонтальность. В математических символах это выгладит так (а — высота, b — ширина): 1) $a < b$; 2) $a \sim b$; 3) $a > b$.

Сформулируем ключевой для развития диалектической архитектурной пропедевтики тезис нашего рассуждения: *если на логико–геометрическом уровне мы диалектически сочетаем понятия, и наш ум воспринимает эту связь как логичную, цельную и потому прекрасную, то и на визуально–геометрическом и вещественно–архитектурном уровне она будет в художественном отношении логичной, цельной и прекрасной.*

Диалектический принцип лого–построения визуальной формы сообщает архитектурному формообразованию качественно–структурную динамику и конструктивную силу. Этот подход *не отменяет* общих законов композиции о красоте пропорций, равновесии и цельности.

Изложенные идеи стали для автора основой формального метода поиска новых архитектурных форм, принципом построения объемно–пространственных композиций. Этот метод не применяется мною как единственный, но в составе с другими и уже хорошо известными в архитектурной пропедевтике.

Предлагаемые подходы могут стать основой для новой ветви архитектурной пропедевтики, не противоречащей принятой в российских архитектурных вузах методике, которая берет свое начало от формальной школы Н. Ладовского, а развивающей ее; а также, по гипотезе автора, они имеют потенциал к созданию новой эстетики форм, как сохраняющей связь с классическими принципами, так и находящей новые творческие формы нового времени.

Диалектический принцип синтеза сохраняет нас от односторонности и в том отношении, что логическому конструированию архитектурной формы противостоит спонтанно–алогическое творческое начало. Их синтезом является цельный творческий процесс, сочетающий как принцип рационального, так и стихийно–визуального создания архитектурной формы. Начав с посыла «мне мало жить» и желания «понять, что такое жизнь» [7, 45], уже на излёте своей долгой и плодотворной жизни, Алексей Фёдорович Лосев в беседах с Владимиром Бибихиным говорил о том, что «всё — тайна» [10, 58–60]. Завершим наше рациональное рассуждение мыслью выдающегося архитектора Константина Мельникова о моменте непостижимости в глубине творческого события: «Каждый раз, когда мне поручалась работа, по счёту, скажем, двадцатая или тридцатая, — всё равно — я стоял перед ней, как перед первой, начиналось всё с самого начала, из страшного далёкого, на глаза наезжала повязка, как в жмурках, — трудно угадать, где появится Жар–птица» [47, 78].

Типы синтеза в архитектурном формообразовании. Элементы и траектории

1. Первое и наиболее общее отношение, с которого начинается любое мышление, есть отношение единого и многого. Применительно к архитектурной форме это означает, что любой её параметр может быть дан однократно или многократно. Рассмотрим это на примере композиции с двумя основными параметрами. Например, есть композиция из трех цилиндров разной величины. Хотя цилиндра и три, но по геометрическому параметру им ничего не противопоставлено, цилиндричность звучит как соло, пронизывающее всю композицию. Величина же меняется. Например, есть цилиндр самый крупный, средний и самый малый. Как переменная, величина не одна и та же, не одинаковая, а разная, образует диалектическую «фразу»: например, тезис малого цилиндра, антитезис большого и синтез среднего, с *акцентом* именно на категории величины. Далее, мы можем увидеть «цилиндричность» и «величину» не изолированно, а *слитно*: подобно тому, как цвет никогда не воспринимается отдельно от его количества. Большое пятно красного цвета — не то же самое, что малое пятно красного цвета. Тогда «малоцилиндр» это тезис, «большеецилиндр» это антитезис, а «среднеецилиндр» это синтез. Свойства величины и цилиндричности соотносятся единораздельно, то есть хотя и абстрагируются в самостоятельные параметры, но в то же время и неотделимы друг от друга в этой конкретной композиции.

Таким образом, рассмотренная композиция основана на схеме: одно свойство дано как единое, как *монозвучание* (цилиндричность), второе (величина) — множественно, как *полифония*. Что произойдет, если *инвертировать* эту схему? Множественно данный геометрический параметр можно представить как триаду куба, шара и цилиндра, которые при этом станут одинаковой величины (например, одинаковой высоты, или одинакового объема — сейчас это не принципиально). Получится, что схема та же, а композиция совсем иная. Иной она может быть и по другим характеристикам — например, по взаимному расположению фигур, по виду траектории, вдоль которой они выстраиваются, но на время отвлечемся от этих вариаций.

Двигаясь дальше в поиске принципиально разных композиционных решений, мы можем вывести еще две схемы: более простую — «моно–моно» и более сложную «поли–поли». В первом случае это композиция из трех одинаковых цилиндров, во втором — из трех разных фигур как по геометрическому виду, так и по размеру.

2. А каким типом является тогда отдельно стоящий единичный цилиндр в сравнении с композицией из трех таких цилиндров? Очевидно, что такие две композиции принципиально отличаются только по категории *числа*. В первом варианте число дано единично, во втором — множественно. В предыдущих выкладках по композициям из трех цилиндров мы не обращали внимания на эту категорию числа. При этом число в них относится к обоим рассмотренным параметрам. В цилиндричности число порождает количество частей и антитезу «моноклитная форма — многочастная», а по параметру величины число меняет объем всей композиции и

ее частей. Параметр числа *влияет по-разному* на другие разные параметры. Могут ли другие параметры влиять сходно разнообразному воздействию числа?

Возьмем геометрический вид. Если его одинаково отнести и к экстерьерной форме здания, и к интерьерной, то мы получим тождество интерьера и экстерьера, когда внешняя и внутренняя форма здания суть инверсия друг друга. Если же применить геометрический параметр не-тождественно, то очевидно, что интерьер и экстерьер перестанут совпадать, а толщина стен станет переменной в разных частях оболочки.

Обобщая сказанное, выделим оппозицию «*параметрическое содержание и морфологическая схема*». Схема может меняться, сохраняя параметрическое содержание, и, наоборот, содержание может меняться на базе той же схемы. Схема определяется понятиями одного — многого и пространственных траекторий, о чем подробнее ниже.

3. Рассматривая диалектическую триаду как морфологическую основу архитектурной композиции, выделим три варианта построения:

- Рождение синтеза из противоположностей (синтез в конце)
- Рождение противоположностей из синтеза (синтез в начале)
- Переход из одной противоположности в другую (синтез посередине)

К частным случаям, когда синтез отсутствует, можно отнести *неполные* схемы:

- Сопоставление противоположностей — *контраст*
- Малое различие — *нюанс*
- Повтор — *тождество*
- *Моно*–композиция, представленная одной монолитной или мало артикулированной формой.

4. В зависимости от расположения синтеза выделим две основных схемы построения – *прерывную* и *непрерывную*. К прерывным относится построение от тезиса и антитезиса к синтезу, вариант *от* синтеза, контраст *без* синтеза. К непрерывным относятся схемы, где синтез располагается *между* тезисом и антитезисом. Можно выделить три основные схемы (приняты буквенные обозначения: Т – тезис, А – антитезис, С – синтез или среднее):

4.1. Внутренний синтез; синтез расположен между тезисом и антитезисом: $T < C < A$ (рис.1).

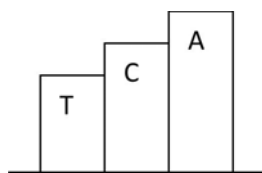


Рис.1

4.2. Внешний синтез по одну сторону (а), по обе стороны (б).

а) Синтез расположен с краю — с одной или с другой стороны (рис.2):

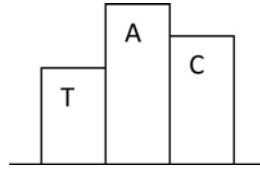


Рис.2

б) Синтез является множественным и располагается по обе стороны (рис.3):

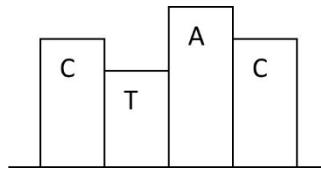


Рис.3

4.3. Внутренне – внешний синтез, по одну и по обе стороны (рис.4):

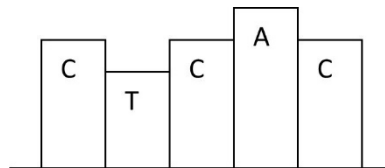


Рис.4

Приведённые рисунки демонстрируют логическое построение формы на примере высотной величины формы.

4.4. Прерывное и непрерывное построения объединяются при замыкании в треугольник тезиса, антитезиса, синтеза (рис.5).

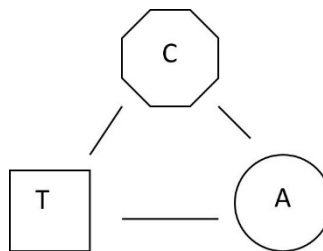


Рис.5

В зависимости от начальной и конечной точек движения, а также направления (по часовой стрелке или против) можно получить все основные виды схем. Рисунок может быть трактован как, например, схематический план группы башен, сечения которых образуют диалектическую триаду: квадрат – тезис, круг – антитезис, восьмиугольник — синтез.

5. Что будет если применить категорию числа к самой диалектической триаде? Это даст мышление тезис–формы, антитезис–формы и синтез–формы не только единичными, но и множественными. Другими словами, каждая из структурных частей триады может быть множеством или *группой* форм. Определим тогда вариант с единичной формой как частный случай группы форм — группу с одним элементом. Назовём её ноль–группой (0–группа).

Следующее важное понятие — *четкость–нечёткость* множества. Если композиция дана как ряд *раздельных* форм, то она является четким множеством. Чем сильнее сливаются элементы множества, стремясь к переходу через *артикулированную* форму к форме *монолиту*, в пределе — *шару*, — тем менее четким становится множество, в пределе превращаясь в ноль–группу или единичный элемент. Таким образом, всё многообразие архитектурных форм находится между полюсами чёткого множества с изолированными элементами и ноль–группы. Все варианты, когда какие–либо две и более частей формы начинают примыкать, пересекаться вплоть до врезки и охвата — суть варианты в той или иной степени нечеткого множества.

Далее, если взять грани одной объемной формы как элементы множества, то и здесь обнаружим два предела. Максимальная раздельность и четкость граней проявляют себя в кубе и тетраэдре, а максимальная же слитность или предел нечеткости — в шаре. Между тетраэдром и шаром лежит все множество форм, тяготеющих или к полюсу граненой четкости, или к полюсу бесшовной нечеткости. Ярким примером второй является эстетика блоб–форм. Можно сказать, что антитеза прямолинейности — криволинейность в трехмерном пространстве получает новую модификацию: *граненость — бесшовность*.

Единичная и множественная тезис / антитезис – и синтез–форма может быть цельной (простой) или артикулированной (сложной). Артикулированная форма образована способами членений, выемок, вычитаний, срезов и т.д. цельной формы. Это ведёт к появлению диалектики конфигуративных и размерных отношений *частей* формы. Если части формы считать в этом случае отдельными формами, то единичная артикулированная форма является множественной. Это происходит, например, в случае ярусных форм, таких как пирамида Джосера в Саккара.

6. Элементы и траектории

Вернемся к понятию траектории как источнику новых композиций. Рассмотрение форм невозможно без рассмотрения путей, по которым формы выстраиваются. Путь, траектория и направление — совершенно особые категории, вступающие с формами в самостоятельное диалектическое взаимодействие. Так, если форма элемента проста, то форма пути, вдоль которого выстраиваются такие элементы, может быть или тождественной — тоже простой, или различной характеру формы, сложной. Разные

виды взаимодействия формы элементов и формы траектории дадут разные по виду композиции. В таблице (рис.6) девять разных композиций, образованных из комбинаторики вариантов соединения трех разных элементов — двух простой формы и одного сложной — с тремя траекториями таких же форм.

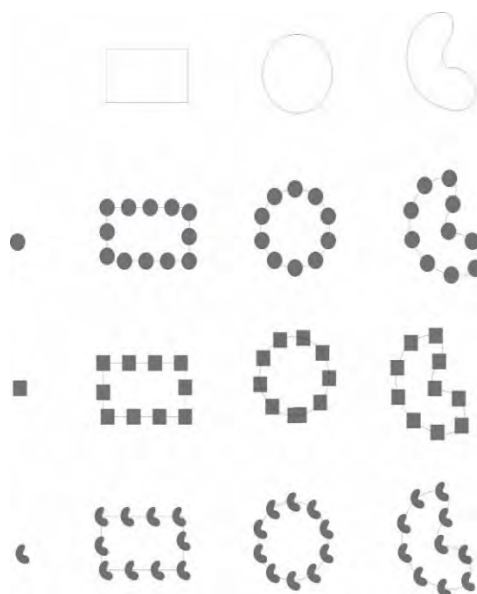


Рис.6

Таблица предлагает наглядную классификацию, из которой видно, как часть композиций группируется по признаку тождества/различия формы и пути, а часть — по признаку простая/сложная форма.

Форма пути может не только лежать в плоскости, но и быть сложной пространственной кривой. В каждой конкретной композиции такая кривая может быть найдена как проходящая через геометрические центры / центры тяжести форм (рис.7).



Рис.7

Именно такая кривая проявляет ключевое пластическое движение формы, пластический мотив, объемно–пространственную мелодию композиции. Нахождение новой архитектурной композиции может быть сопряжено с поиском нового индивидуального взаимодействия не только самих элементов, но и элементов с траекториями, а также самих траекторий, когда их несколько.

Рассмотрим понятие траектории применительно к четким группам и нечетким артикулированным формам. В первом случае траектория есть путь, вдоль которого формы выстраиваются как бусы на нити. Во втором траектория проявляет себя как направленность формы, выраженность которой прямо пропорциональна ее асимметричности. В этой ситуации пределами являются снова шар, не имеющий направления, и линейно–протяженная форма, например самая длинная диагональ куба.

Протяженность траектории дает распределенность частей архитектурной формы. Чем короче траектория, тем ближе формы друг к другу, в пределе — совпадают, когда пересекаются в охвате, либо одна охватывает другую полностью. Можно в этом случае говорить о *последовательных* (сначала одно, потом другое) и *одновременных* (одно в другом) синтезах. Например, потолок помещения может быть решён как волна, где сначала идёт вогнутая часть, а затем выпуклая — это последовательный синтез. Другое решение – помещение выпуклой части внутрь вогнутой. Это одновременный синтез.

Также, траектории могут быть открытыми или замкнутыми. Расположение сферичных форм вдоль замкнутой круговой траектории создает подобие элементов и пути. Отсюда — варианты, когда элементы и путь могут быть не подобны друг другу, даже противоположны. Так, противоположности круглого и квадратного синтезируются не на базе третьей группы форм, гомогенной в отношении первой и второй, а на уровне соединения в разных структурных полях композиции — непосредственно–содержательном (сами элементы) и организующем (траектории).

7. Раз синтез может выступать в разных структурных полях (здесь мы снова выделяем содержание и схему), то может ли быть синтез иным по самому содержанию? Если синтез по своей природе есть сочетание разного, а противоположное — это крайняя степень различия, то может быть сочетание разного–не–противоположного. Антитеза воспринимается как корреляция: раз есть круглое, значит есть квадратное. Они всегда парны, соотносительны. Возьмем не–парные свойства, например круглое и вертикальное. Что будет их синтезом? Как вариант — небоскрёб Мэри–Экс Нормана Фостера в Лондоне.

Такой синтез назовём синтезом *некоррелятивных* свойств (второго рода). Это понятие открывает новые пути для поиска архитектурных композиций. Скажем, мы можем противопоставить друг другу два некоррелятивных синтеза: «круглое–вертикальное» и «квадратное–горизонтальное», и дать их синтез уже как синтез групп.

Так как каждое из некоррелятивных свойств имеет себе коррелятивное, возможны два варианта синтеза второго рода в зависимости от выбираемых свойств. Поясним это на примере. Допустим, имеются две формы – квадратная – низкая и круглая – высокая. Синтетическая форма может объединять как квадратное с высоким, так и низкое с круглым.

8. Обозначим еще ряд соображений о многообразии синтеза в архитектурной композиции.

В каждой форме можно установить соотношение, пропорцию «диалектических ингредиентов» – по числу и по объёму. Например, тезис (Т) / антитезис (А) / синтез (С) = 1 / 3 / 2. По категориям прямолинейное – криволинейное это может выглядеть как один параллелепипед, три шара и два цилиндра (по числу). Или: параллелепипед объёмом 100 м³, шар – 300, цилиндр – 200 (по объёму).

Вернёмся к синтезу первого рода. В использованной числовой аналогии между единицей и тройкой находится одно число натурального ряда, двойка. Но возможна большая поляризация – например, единица и семёрка. Между ними возможны несколько средних натуральных чисел (максимум пять). Значит синтез может быть не локализован в одном объекте, а представлен несколькими ступенями. Так, от куба к шару можно перейти через один цилиндр, а можно через восьмигранную призму и цилиндр. Таким образом, синтез может быть как *одноступенчатым*, так и *многоступенчатым* (в примере две ступени).

При *непрерывной* схеме построения формы с применением синтеза некоррелятивного типа от формы к форме происходит процесс «замены» одного параметра на другой с сохранением общего. Новый параметр может стать общим для следующих соотносимых форм. От квадратного – низкого можно перейти к квадратному – высокому, а затем к высокому – круглому (рис.8).

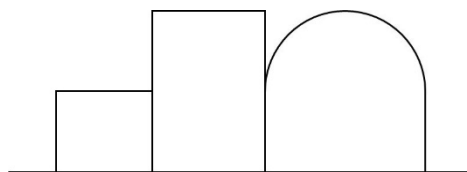


Рис.8

9. Рассмотрим взаимоотношения двух разноплановых рядов.

9.1. Полный первый ряд соответствует полному второму.

В рисунке 9 рассмотрим соотношение двух параметрических рядов в схеме непрерывного типа: геометрического вида и высоты.

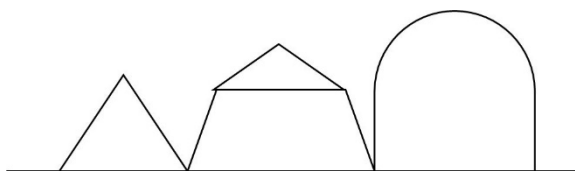


Рис.9

Первая фигура (слева) является тезисом и по высоте (самая низкая), и по геометрии (треугольник). Третья (самая правая) – антитезис первой: она самая высокая и скруглённая в противовес остроте треугольника. Средняя фигура осуществляет переход. При этом и триада параметра высоты, и триада геометрического параметра состоят из трёх звеньев (минимальное количество для полной схемы). Это и означает, что полному ряду одного параметра соответствует полный ряд второго. Перейдём к частным вариантам.

9.2. Полный ряд соответствует неполному.

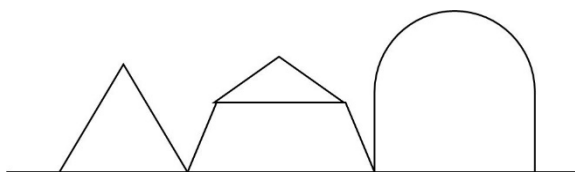


Рис.10

На рисунке 10 видно, что по геометрическому параметру имеется полная триада, как и в предыдущем примере, а по высоте – неполная: две фигуры одной высоты составляют двойной тезис, а третья – антитезис. Синтез отсутствует. Могло бы быть и наоборот: полной размерной триаде соответствовала бы неполная геометрическая диада.

9.3. Неполный соответствует неполному.

И здесь возможны разные варианты: диада одного параметра и монада другого, наоборот и т.д. (рис.11).

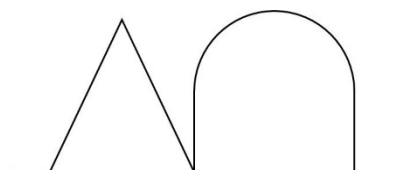


Рис.11

Здесь в геометрическом ряду два звена, два и в размерном.

10. В композиции могут раскрываться взаимоотношения двух и более рядов свойств, и между возникают разные взаимоотношения — *соответствия или несоответствия структурных элементов триад*.

10.1. Параллельность или логическое *соответствие* рядов (T1–T2, A1–A2, C1–C2).

Иллюстрацией этой мысли может служить схема в п. 9.1 (рис.9). Синтез в одном ряду совпадает с синтезом второго ряда.

10.2. Логическое *несоответствие* рядов.

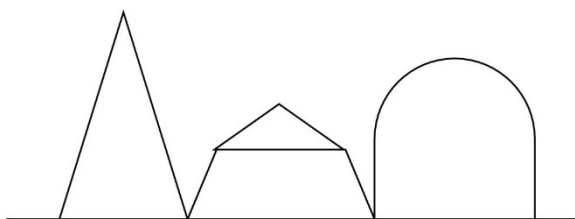


Рис.12

Как видно (рис.12), синтез размерного ряда находится с краю, справа, а синтез ряда геометрического – посередине. Синтезы не совпадают, не соответствуют.

10.3. Соответствие и несоответствие (сначала одно, потом другое, т.е. смешанная схема). Такая ситуация возникает в случаях множественности звеньев. Например, в обоих рядах синтез представлен двумя фигурами, но совпала только одна пара (рис.13).

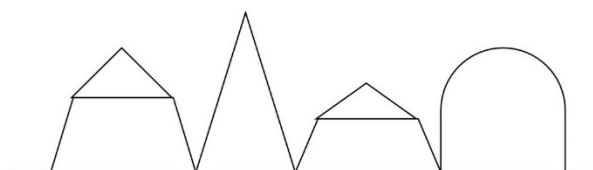


Рис.13

10.4. Перемеживание, перекрещивание рядов:

Звенья одного ряда перемежаются со звеньями другого – как клетки шахматной доски. Первый ряд — убывающие по ширине прямоугольники, второй – нарастающие по высоте «полукруги» (рис.14).

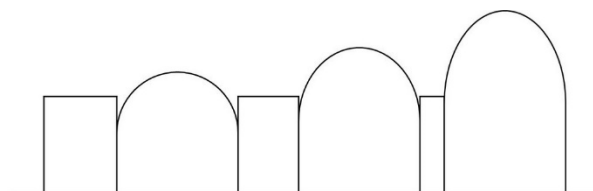


Рис.14

11. *Предметом диалектизирования могут быть не только формы и их параметры, но и разные типы соотношений форм, параметров. Т.е. противопоставлять и объединять можно не только форме форму, но и соотношение форм другому соотношению, а также форму — соотношению форм.* Например, двум

равным по размерам полукругу и треугольнику противопоставляется таковые же, но неравные (соотношение и соотношение). Или: с одиноким полукругом сопоставляется пара полукруг–треугольник (форма и соотношение). Предметом диалектики формы могут быть сами типы схем. См. рисунок 15:



Рис.15

На этом рисунке показана размерная триада триад геометрических. В размерном плане возможно и такое описание: четверной тезис низкой формы, четверной антитезис высокой формы и одинарный синтез формы средней высотности, причём последние два расположены как бы внутри тезиса. А синтез по категории высотности совпал с синтезом по категории геометрического вида.

Во всех приведённых рисунках формы построены как развёртки – одна следует за другой по прямой линии, но понятно, что могут быть и *иные* принципы построения диалектических «предложений» формы – *по кривой, по спирали, по вертикали, наложением, вписыванием, сеткой и т.д.*

Не представляется возможным перечислить здесь всё многообразие возможных комбинаций, образующихся из всевозможных сочетаний рассмотренных принципов. Автор приглашает заинтересованных читателей, ищущих пути к новым архитектурным композициям, к сотворческому и самостоятельному поиску новых вариантов композиционного синтеза.

Наметим эскизно еще одно направление разработки понятия синтеза в архитектурной теории — по категориям пространства и времени, *или хромотопные* модификации. Так, временной синтез параметров возможен, например, когда в одно время суток / состояние погоды здание имеет один вид, в другое – другой.

12. Остановимся дополнительно на способах достижения *считываемости* диалектических схем:

- Расположение *по линиям*: осям, траекториям.
- Тождество какого-либо параметра или свойства во всех частях (общий тезис) (например, все формы прозрачные (стекло) или все прямоугольные, или все равных габаритов), *на фоне* которого, *внутри* которого разыгрывается диалектика других параметров. Т.е. своего рода общий знаменатель;
- Применение *цвета*; например, формы одной схемы окрашиваются в один цвет при общем многоцветии или в разные цвета при общей монохромности.

13. Диалектико–синтезное мышление в архитектуре ранее не выделялось в целенаправленно разрабатываемое самостоятельное учение. Это не означает

«искусственности» предлагаемого подхода. Синтетические явления пронизывают историю архитектуры и многие архитектурные произведения. Об одном из них — Церкви Покрова на Нерли — уже говорилось выше. Узрение диалектической триады в этом лаконичном шедевре древнерусской архитектуры и вдохновило автора на разработку диалектики архитектурного формообразования. Какие другие примеры из истории древней и новой архитектуры несут на себе печать синтетических построений?

Примеры из истории архитектуры

Ниже приведены несколько примеров диалектического прочтения архитектурно–художественного строения форм известных произведений архитектуры. Для ясности предлагаемых интерпретаций введены следующие правила. Рассмотрение строения по вертикали идёт *снизу вверх* – от нижних частей к верхним, что обусловлено преобладанием такого направления восприятия архитектурных объектов в реальности; а по горизонтали – *справа налево* (от частей, расположенных правее – к частям, расположенным левее). «Горизонтальное» правило не соответствует распространённому восприятию книжного текста слева направо во многих культурах, но речь о восприятии архитектуры, а не письменного текста. В горизонтальном направлении вводится порядок, связанный с более комфортным для человека движением справа налево – *вокруг* сердца, или против часовой стрелки при взгляде сверху.

Дополнительно введена *цветовая окраска* частей формы, соответствующая диалектической триаде: тезис – первый цвет, антитезис – второй цвет, синтез – третий цвет, получаемый от смешения первого и второго цветов. Например, это могут быть жёлтый, синий, зелёный или красный, синий, фиолетовый, или жёлтый, красный, оранжевый. В отдельных случаях применяется один цвет и его оттенки.

Подчеркну, что предлагаемые диалектические интерпретации могут не совпадать с изначальным формальным методом архитекторов и впоследствии принятыми описаниями их произведений, но и одновременно не противоречат им. Мы не переименовываем исторически устоявшийся эстетический анализ и не переписываем на новый лад историю архитектуры, а приоткрываем еще один художественный *срез* в понимании архитектурно–художественного облика зданий.

Комплекс египетских пирамид в Гизе

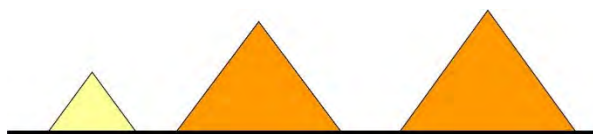


Рис.1

На рисунке 1 - схема комплекса пирамид в Гизе (29–27 вв. до РХ). Две почти равные пирамиды Хеопса и Хефрена составляют тезис по количеству (две – одна) и размеру (примерно в два раза выше) антитезису значительно меньшей пирамиды Микерина. Схема неполная, синтез по количеству отсутствует, а по размеру не дан (если не считать таковым пирамиду Хефрена, которая всего на 3 метра ниже Хеопса).

По чертежам и плоским проекциям можно прочесть одно, в реальном же восприятии перспективное сокращение и ракурсы меняют ситуацию. Поэтому отдадим предпочтение для анализа реально воспринимаемым в жизни ракурсам, а

среди них выберем наиболее характерно выражающие архитектурно–художественный образ.

Тот же комплекс в Гизе, но уже в ракурсе перспективного восприятия (рис.2) [18, 55]:

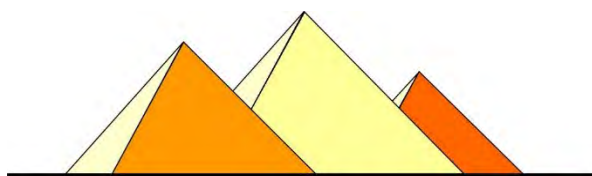


Рис.2

«Хеопс» (красный) стал тезисом, «Хефрен» (жёлтый) антитезисом, а «Микерин» (оранжевый) — синтезом. Схема полная прерывная по категории размера.

В обоих рассмотренных вариантах все три пирамиды составляют по геометрии одночастную схему: тройной тезис пирамидальности (прямолинейность + сужение кверху).

Парфенон

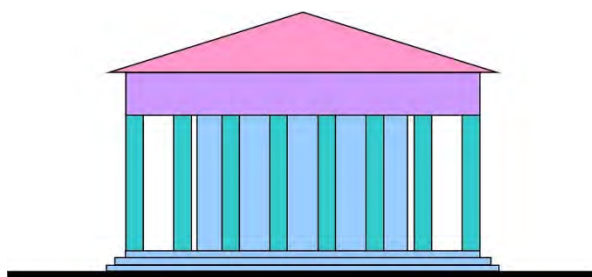


Рис.3

В Парфеноне (447–438 гг. до РХ) выделим две схемы архитектурно–художественного строения (рис.3). Первая касается фасада. Тезис колоннады и антитезис фронтона противопоставляются по геометрии (параллельное – пересекающееся) и по высотной величине. Их синтезирует прямоугольник «архитрав + фриз», так как объединяет прямоугольность колоннады с близкими к фронтому габаритными параметрами, массой и горизонтальной протяженностью. Схема с некоррелятивным синтезом, полная непрерывная.

Вторая схема, тоже полная непрерывная – прочитывается в горизонтальной плоскости при движении извне–внутри и обратно. Её звенья: от тезиса окружающего пространства через синтез колоннады к антитезису целлы. Колоннада осуществляет постепенность перехода от внешнего пространства ко внутреннему. Такова же задача всех портиков, галерей, террас, балконов, лоджий: они дают синтетический переход между миром и жилищем.

Пантеон

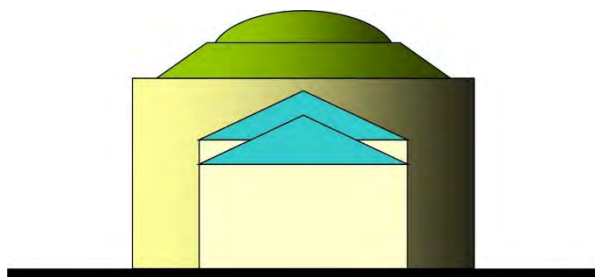


Рис.4

Если в египетской пирамиде доминирует треугольник, в греческом Парфеноне — прямоугольник, то в римском Пантеоне (рис.4) — круг (цилиндр в объёме). На схематическом фасаде видно: цилиндр основной части сопоставляется с фронтонами портика по категориям геометрии (круглое — треугольное) и количеству (один цилиндр — два фронтона). Они объединяются (по геометрии) в синтезе купола — за счёт укрепляющих колец имеющего в нижней части очертания усечённого треугольника. Схема полная прерывная. Интересно заметить, что тезис цилиндра и антитезис портика с треугольными фронтонами даны не последовательно, а одно на фоне другого, т.е. наслоением (о таком варианте упоминалось в п.11 предыдущего раздела).

Собор Св. Софии в Константинополе

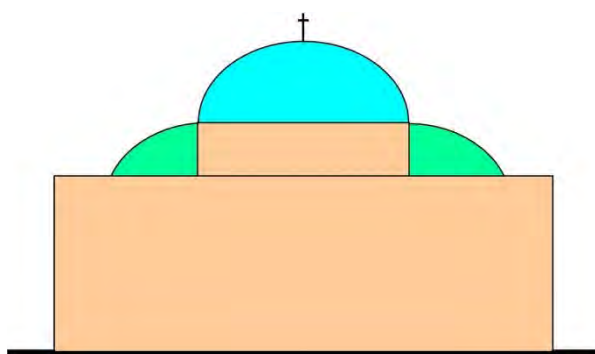


Рис.5

В храме Св. Софии (рис.5) переход от основной кубической части к полусфере купола осуществляется с помощью двух полу-куполов (четверть сферы). Образованная ими средняя часть может быть рассмотрена как синтез кубической нижней части и сферической верхней. Схема полная непрерывная.

Вилла Ротонда арх. А. Палладио

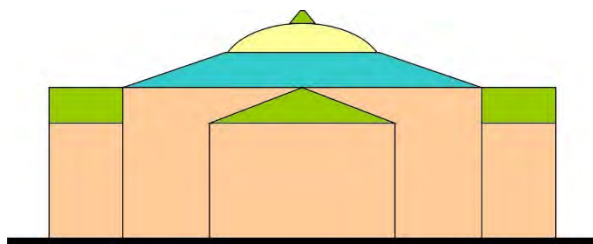


Рис.6

В вилле Ротонда (рис.6), кроме перехода от основной кубической части через скатную крышу к куполу, следует выделить триаду купола (небольшая сферическая форма), скатной крыши (большая треугольная) и фронтона портика (небольшой треугольный). Взяв от купола «малость», а от крыши «треугольность», фронтон портика стал некоррелятивным синтезом в полной прерывной схеме.

Церковь Вознесения в Коломенском

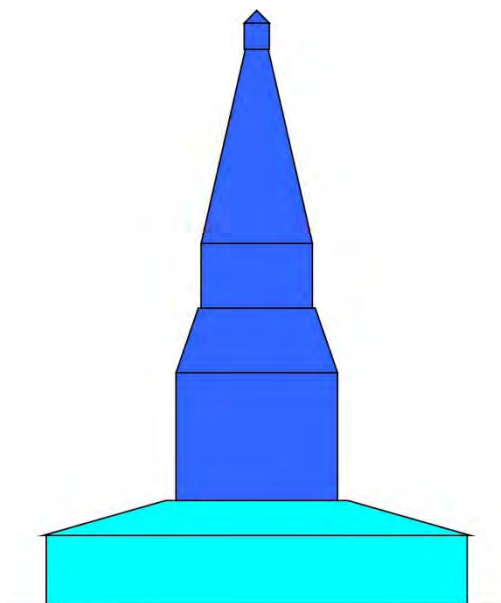


Рис.7

Этот прекрасный храм представляет тот случай, когда в диалектическое строение формы активно входит земная поверхность, обладающая перцептивными свойствами бескрайности и горизонтальной протяжённости. Стоящее на земле гульбище (на рисунке 7 голубого цвета) берёт от неё эту самую горизонтальную протяжённость, но заменяет бескрайность на пространственную ограниченность. Столпообразная остальная часть формы (синего цвета) берёт от гульбища ограниченность и заменяет горизонтальную протяжённость на вертикальную. Схема полная непрерывная. Некоррелятивный синтез образован соединением горизонтальной протяжённости тезиса и пространственной ограниченности антитезиса. Гульбище осуществляет

переход от поверхности земли к основной части храма, в художественном образе «увлекая» землю в движение ввысь.

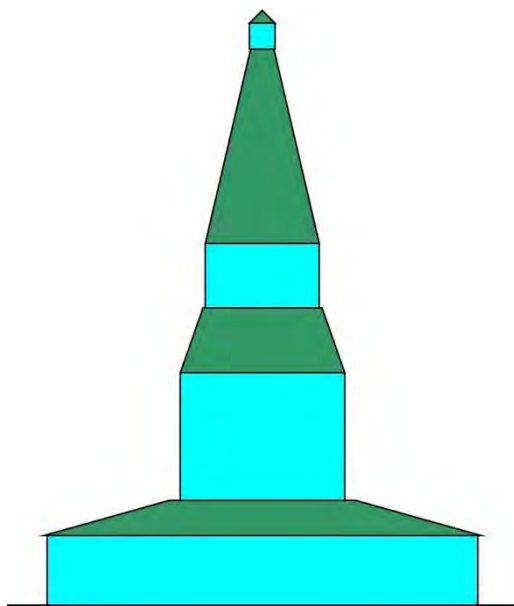


Рис.8

Характерная особенность композиции церкви – чередование параллельных (прямоугольники) и сходящихся (трапеции) линий (рис.8). При этом высота прямоугольников последовательно уменьшается, а трапеций — увеличивается. В результате происходит перемежение двух полных коррелятивных схем (см. п.10.4 предыдущего раздела) по категории высотной величины. Обе схемы образуют неполную схему следующего порядка (схема из двух схем), в которой параллельность противопоставлена сужению.

Отдельно следует сказать о схеме из трапеций. Высота трапеций увеличивается, а ширина уменьшается, что приводит к уменьшению угла между сторонами: они как бы «складываются» по направлению вверх. Это и создаёт основную силу динамического устремления церкви к небу, которая так удивила французского композитора Берлиоза [53].

Проект Института библиотековедения И. Леонидова

Это пример неполной схемы (рис.9). Даны только тезис – вертикально–протяжённый параллелепипед и антитезис – равномерно развитый в пространстве шар. Синтез как отдельная форма отсутствует, но можно говорить о синтетичности всего целого, в котором прямолинейно–протяжённая и криволинейно–компактная формы образуют гармонический контраст.

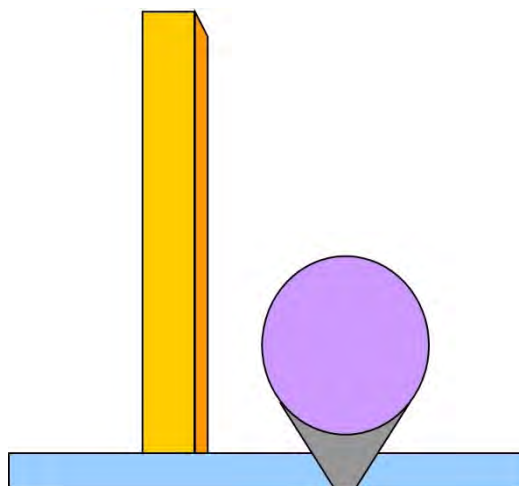


Рис.9

Проект Наркомтяжпрома И. Леонидова

В другом своём проекте И. Леонидов разрешает антитезу прямолинейного и криволинейного в отдельной форме, составляя, таким образом, полную трёхчастную схему. Это проект Наркомтяжпрома (рис.10). На едином стилобате расположены три башни, образующие по геометрии триаду: тезис прямоугольной башни, антитезис круглой башни и синтез — трехлепестковая в плане башня, соединяющая прямолинейное и криволинейное. На схеме приведен план проекта.

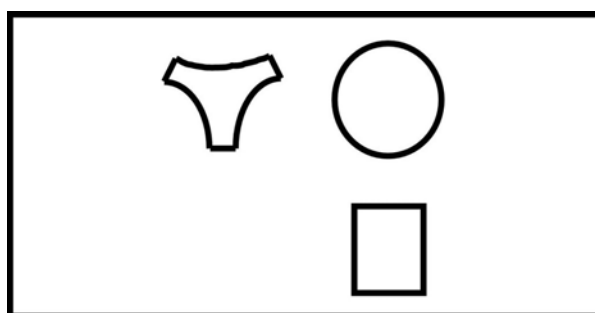


Рис.10

Дворец труда братьев Весниных

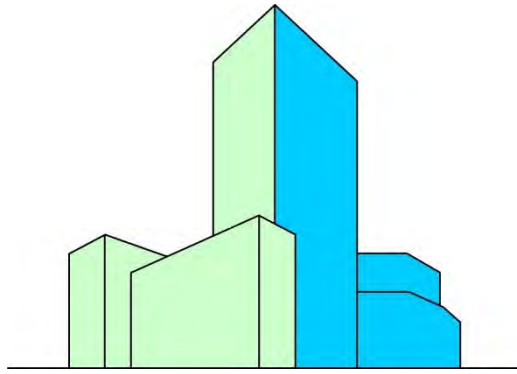


Рис.11

Перед нами (рис.11) схематическое изображение проекта Дворца труда братьев Весниных. Самая высокая центральная кубическая часть принадлежит двум условным частям – правой, цилиндрически–кубической (голубого цвета), и левой, кубической (зелёного цвета). Налицо преобладание кубического над сферическим в этом ракурсе (из плана, наоборот, видно, что цилиндрический зал доминирует, но нас интересует сейчас именно этот ракурс).

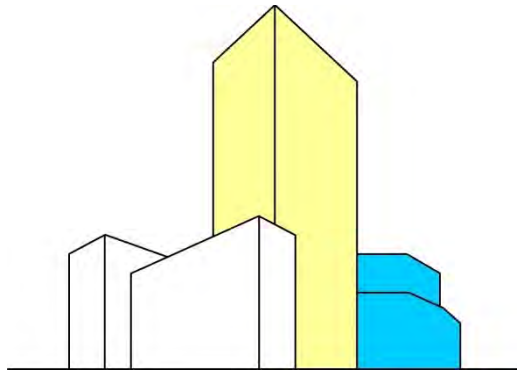


Рис.12

Рассмотрим правую часть (рис.12). В ней прочитывается тройное сопоставление: по геометрии (кубическое – цилиндрическое), по высотной величине (высокое – низкое) и по количеству частей (одна башня – два цилиндра). Все три сопоставления даны как неполная тезисно–антитезисная схема (контраст).

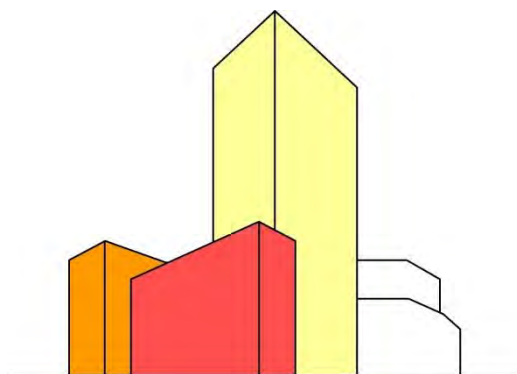


Рис.13

Перейдём к левой части (рис.13). Она состоит из трёх элементов, по категории геометрии составляющих тезис кубичности. По категории высотной величины они образуют прерывную триаду: тезис (жёлтого цвета), антитезис (красного цвета), синтез (оранжевого цвета).

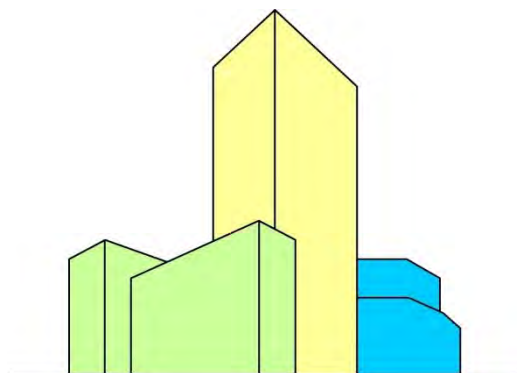


Рис.14

Рассмотрим правую и левую части как целое (рис.14). Выявляется такая схема: два поставленных друг на друга низких цилиндра образуют тезис (голубого цвета), высокий параллелепипед башни – антитезис (жёлтого цвета), два кубических объёма левой части – некоррелятивный синтез (зелёного цвета), так как соединяют в себе «диадность» и низкую высоту тезиса и кубичность антитезиса.

Пример автора. Изменяющийся треугольник

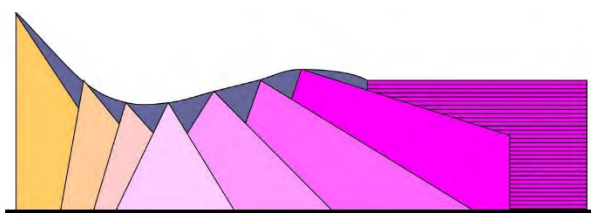


Рис.15

От среднего почти равностороннего треугольника вправо и влево образуются две непрерывные схемы (рис.15): правая сторона треугольника выпрямляется до горизонтали, а левая – до вертикали. В правой части переход от равностороннего треугольника к прямоугольнику осуществляется через трёхступенчатый синтез; в левой части переход от равностороннего треугольника к прямоугольному треугольнику – через двухступенчатый синтез. Возможен и такой вариант прочтения: крайний правый прямоугольник – тезис, средний равносторонний треугольник – антитезис, крайний левый прямоугольный треугольник – синтез. Схема полная прерывная с коррелятивным синтезом ортогональности и косоугольности.

Рассмотренные примеры диалектической интерпретации архитектурного формообразования касаются выявленного нами специфического аспекта общего композиционного построения, зачастую присутствующего в архитектуре в «свёрнутом виде» – подобно тому, как математические ряды неявно для рефлексии, но ощутимо для эстетического восприятия присутствуют в музыкальных произведениях. Наша задача — показать возможность «обратного хода»: интерпретативное прочтение может стать конструктивно-формообразующим *методом* в поиске и создании новых выразительных архитектурных композиций.

Категории–оппозиции архитектурной формы

В предыдущей части нашей работы был сформулирован ключевой принцип выбранного направления о возможности композиционной организации геометрически–архитектурных построений с помощью *диалектической триады*. Применение этого принципа было рассмотрено на антитезе *прямызна — кривизна*. Следуя дальше, можно поставить вопрос о *цельной системе* антитез архитектурной формы и возможности применения принципа синтеза во всей полноте диапазона формального инструментария архитектора.

При общей разработанности основных категорий, видов и средств архитектурной композиции, многое остается не складывающимся в цельную картину, учитывая открытые на рубеже тысячелетий новые формальные возможности. Далее попробуем, следуя методам мысли Алексея Фёдоровича Лосева, усвоенным автором в доступной ему мере, наметить цельную систему категорий архитектурной формы, могущую стать базой последующих поисков и развития методики обучения архитектурной композиции.

Прежде перехода к основной части, отметим, что наш вывод категорий во многом близок и отчасти пересекается с аналогичным выводом категорий выражения пространства, предпринятым Алексеем Лосевым в его труде «Античный космос и современная наука». Такая общность логична, так как архитектурная форма является частью пространственного мира и физического космоса. В то же время наша попытка направлена на разработку специально *архитектурно–композиционных* понятий, необходимых как фундамент для системы заданий по архитектурной пропедевтике, и в этом смысле может быть рассмотрена как развитие огромного лосевского категориального древа в архитектурно–эстетическом направлении.

Предлагаемая система категорий архитектурной формы выведена на основе общей схемы мышления вещи, в котором можно выделить семь стадий.

Во–первых, вещь может быть рассмотрена как неделимая единичность, безотносительно и к своей собственной структуре, и к своему окружению («бытийному фону»), и к иным вещам. Вещь самотождественна, она есть она сама, неповторимо именуемая и самобытная.

Затем вещь раскрывается перед нами как «составная», как состоящая из частей, качеств, признаков. Не переставая быть самотождественной, она является «многообразной»: как структура — изнутри, и как многогранная — снаружи. Внеся антитезу «изнутри — снаружи», мы тем самым заговорили о границе, отделяющей саму вещь от места ее пребывания — пространства ее бытия.

Предстающая как пространственная, и шире — пространственно–временная, она является нам в движении и изменении. Вещь может двигаться, не меняясь, и меняться, не двигаясь.

Все три предыдущие стадии мысли представляют вещь как отдельную, изолированную. Но двигаясь и меняясь она тут же вступает во взаимодействие с другими подобными ей вещами. Взаимодействие это вначале носит внешний характер, наподобие броуновского движения молекул.

Далее, вещи могут быть цельно восприняты, стать сознаваемыми. На этой стадии уже можно говорить об активном взаимодействии вещей и сознающих их субъектов. Вещи выходят за пределы своего монолога и раскрываются в откликах мыслящих субъектов, в соотнесении с живым восприятием.

Сознание стремится объединить, обобщить вещи в союзы, в которых каждая отдельная вещь становится частью целого. Это момент рождения организованного единства вещей, представляющего новый, более сложный вид цельности.

Не останавливаясь на созерцании, сознающие субъекты вступают в вещественно-деятельное взаимодействие с союзами вещей как цельной средой. Полнота жизни раскрывается в действии и интеллектуальном, и вещественно-практическом, связанным с ее преобразованием и развитием.

Так, начав с отдельной изолированной единичной вещи, последовательно проходя семь стадий мысли, мы достигаем ступени субъектно-объектного бытия, включающего в себя единство союзов вещей и сознающих действующих субъектов.

Теперь применим наше рассуждение к специфике пространственной, и, уже — архитектурной формы. Результатом мысли в этом направлении будет вывод основных категорий архитектурной формы, необходимый как база для полного и всестороннего освоения архитектурной композиции, включая как исторически известные и недавно открытые ее возможности, так и новые, могущие быть открытыми на этом пути.

Каждый из семи моментов развития мысли от вещи до среды раскроем в трех антитетических парах, определяя таким образом 21 антитезу архитектурной формы, и, соответственно, 42 основные категории архитектурной формы. Триадичность каждого звена обусловлена определением каждого момента как тождества, как различия, и как синтеза («самотождественного различия», по А.Ф. Лосеву).

Взятая как неделимая единичность, в моменте тождества, архитектурная форма дает категорию *числа* форм. Прежде каких-либо других характеристик, форма предстает в числе: как единственная или множественная. Можно выразить эту антитезу через ряд: ноль — *одно* — *мало* — *много* — бесконечно. В этом ряду средние три звена относятся к форме архитектурной. Особо следует сказать о понятии *актуальной бесконечности* как синтезе конечного и бесконечного. Как её визуальное явление Алексей Лосев приводил в пример *шар* [7, 14–16].

Единичная форма, данная как различная себе, означает изменение её самой в том же численном аспекте. «Пространственное количество» формы есть её величина⁹⁶. Форма может быть единичной или множественной, но при этом она целиком или ее

⁹⁶ В ракурсе пятого перцептивного момента мысли величина дает понятие *масштабности*.

отдельные слагаемые могут становиться меньше, мельче или больше, крупнее. «*Больше — меньше*» – вторая антитеза первого момента.

Как завершающий шаг возьмём единичную форму с точки зрения синтеза тождества и различия. Будучи одной, она неделима, но будучи меняющейся, она уменьшается или увеличивается. Соединить эти два момента мы можем в понятии целого, которое одновременно есть и единичность, но в то же время есть меняющаяся через изменение числа и размеров своих частей и качеств вещь. Отсюда выводится третья антитеза *целого и частей*. И здесь же место категории *пропорции* — как тому или иному соотношению частей в составе целого, и *мере, соразмерности* — как гармоничному соотношению частей⁹⁷.

Интегральной антитезой к рассмотренной группе противоположностей будет *простота и сложность*, связанная как с числом частей, так и с их индивидуальным образом, раскрывающимся в следующих категориях. «В современной архитектуре сложные геометрические тела постепенно и неуклонно вытесняют более простые и элементарные геометрические формы, применявшиеся старыми зодчими.» [42, 239] Следуя диалектической логике, выявляющей «уходы» мысли от срединного золотого пути синтеза и ее «крены» в какую-либо одну сторону, отметим в этой направленности современных формальных поисков преобладание *однообразия сложности*.

Какие свойства формы выходят на первый план, когда она выступает и как единая, и как обладающая фигурно явленной структурой и многогранностью? Первое из таких качеств, выделяемых нами как наиболее выразительное и пластическое — это степень квадратности–округлости формы. Можно определить эти качества через понятие числа *тождественных* ребер/граней. Минимальное число даст треугольник и квадрат на плоскости, и тетраэдр и куб — в объеме; максимальное число (бесконечное) — шар. Обобщая, выделим эту пару в антитезу «*прямизна — кривизна*». Взятая без внутренних различий, но с учетом своего общего фигурного контура и в соотношении с окружающим фоном, форма предстает как *силуэт*.

Теперь рассмотрим структурность и многогранность формы по категории различия. Самотождественность формы есть постоянство её, саморазличие формы есть ее изменение, становление в пространстве–времени. Становление ведет к изменению, трансформации частей, к не–тождеству их сторон (ребер) в пределах отдельных граней и в отношении их друг к другу. Если категория тождества породила здесь ряд правильных многогранников от тетраэдра до шара, то различие приводит мысль к понятию не–правильной или иррациональной формы. Антитеза «*правильная — иррациональная*» форма также выходит на первый план, когда мы соотносим ее с образцами правильных многогранников. Именно в отношении к ним мы и оцениваем ту или иную форму как приближающуюся к правильной или иррациональную в той или иной степени.

⁹⁷ Пропорции «суть методы объединения разных сторон вещи» [1, 268].

Что будет синтезом узлов и сторон формы? Отождествляясь, части стремятся к совершенной форме шара. Усиление их различия ведет к сложности формы, усилению самостоятельности каждой отдельной части, к большей ее акцентуации в составе целого. Иначе говоря, форма определяется между полюсами сплошной «монолитности» и дифференцированной артикуляции⁹⁸. Антитеза «*сплошность — прерывность*» (*континуальность — дискретность*) завершает второй момент мысли. Близко к ней подходит противоположность *пластики* — как континуального скульптурного движения и *тектоники* — как структурного выявления частей формы.

Переходим к пространственному инобытию формы. Пребывая в пространстве как самотождественная, форма стремится к самособранности, к стяжению в точку⁹⁹. Она образует *центр* притяжения, или *ядро* структуры, или пространственный *узел*. Выход из него есть начало формы протяженной, распределенной как озеро или направленной как поток. «*Концентрация — протяженность*» — первая пространственная антитеза.

Взятая по категории различия, пространственная форма является как меняющаяся в степени своего присутствия: от максимальной плотности и тяжести до филигранности и прозрачности. Вторая антитеза: «*Плотность — прозрачность*» или «*тяжесть — легкость*», или «*массивность — воздушность*». С ними сопряжены категории *освещенности* как степени проницаемости здания *внутри* и *фактуры, цвета* как *внешнего* характера поверхности формы. Варьируясь от толщи до пустоты, граница формы в следующем подразделении дает категории *простенка, проема (окна)* и *стены*.

Обладая способностью к изменению плотности и протяженности, форма может становиться иной *целиком* или *отчасти*. Это значит, что она может быть как однородной, так и неоднородной¹⁰⁰, то есть обладать разной степенью напряжения в разных своих областях. «*Однородность — неравномерность*» — завершающая пространственная антитеза. Иначе: *равномерность — интенсивность*¹⁰¹.

⁹⁸ К области артикуляции относится также тема членений архитектурной формы, рельефа и контррельефа, подробно разработанная в отечественном архитектурно-пропедевтическом курсе [27, 106–114].

⁹⁹ «Точка есть форма, внутренне предельно сжатая» (Василий Кандинский) [54, 83].

¹⁰⁰ См. [1, 226].

¹⁰¹ Применительно к конструктивному устройству частей здания, Н.Л. Прак выделяет оппозицию *гомогенности* и *концентрации*: «Если стена представляется несущей по всей своей площади, ее называют гомогенной; если кажется, что нагрузку несут структурные члены, стойки и балки, то ее структуру называют концентрированной. Видимый бетонный скелет, заполненный кирпичной кладкой, является феноменально концентрированным; та же физическая конструкция, но со скелетом, скрытым за кирпичом, является феноменально гомогенной. Концентрация или гомогенность — вопрос степени. Соотношение между размерами несущих (феноменально) членов и размерами инертной массы в промежутках между ними определяет степень гомогенности» [52, 63–64].

По следующему моменту мысли, форма входит в первичное спонтанное взаимодействие с другими формами. Тождество форм в пространстве означает их совпадение в одном месте, когда одна форма охватывает другую. Выходя из этого тождества формы начинают пересекаться (врезка), затем касаться и примыкать, и отдаляются на расстояние. «*Охват – интервал*» – первая антитеза.

Различное взаимное расположение определяется тремя пространственными направлениями: выше — ниже (над — под), с одной стороны — с другой стороны (слева — справа, сзади — спереди). Зафиксируем эти вариации в понятии *относительной ориентировки* форм.

Взаимное расположение форм, взятое как тождество, дает категорию *со-направленности*, переходящую в противоположность *перпендикулярности*. Обе они объединяются в понятии *ортогонального* соотношения, которое, в свою очередь, противоположно косоугольному сопряжению форм. Итак, антитеза «*ортогональность — косоугольность (ангулярность)*» завершает четвертый момент мышления вещи.

Следуя намеченным семи стадиям, перейдем в область соотнесения архитектурной формы с воспринимающим человеческим сознанием и организмом. Тождество формы в направленности ее основному (стоящему) положению человеческой фигуры дает категорию *вертикальности*, и, соответственно, *горизонтальности*. Сюда же относятся и понятия *верха* и *низа*¹⁰². Определение низа от физического явления свободного падения приводит к понятиям *гравитации* — *невесомости*.

Различие положения человека в отношении к зданию прежде всего связано с его пребыванием внутри или снаружи, что ведет к восприятию одних и тех же не-плоских форм то как *выпуклых*, то как *вогнутых*, а в целом воспринимается как определенная фигурность *выпукло-вогнутого* пространства. Здесь же находятся категории *дуги* и *дугообразного* пространства, в зависимости от точки восприятия притягивающих или отталкивающих [59].

¹⁰² О значении категорий «верха» и «низа» как соотносимых с человеческим восприятием, а не изначальным устройством космоса, говорит это рассуждение Платона: «...Совершенно несправедливо мнение, будто есть какие-то два противоположные по природе места, которые делят Вселенную на две половины, — именно, низ, куда стремится все, что имеет некоторую телесную массивность, и верх, куда все поднимается насильственно, ибо, как скоро небо в своем целом сферовидно, все, что образовано в равном расстоянии от середины, должно по природе быть одинаково оконечностью, а серединой надо считать то, что занимает место, всем оконечностям противоположное, удаляясь от них на одну и ту же меру протяжения. Если же таковы естественные свойства космоса, то допускающий помянутые понятия о «верхе» и «низе» не прилагает ли к вещам имена, как мы вправе думать, вовсе не подходящие?» [1, 275]

Положение зрителя относительно *наклонной* формы ведет к ее нависанию или, наоборот, «отступанию» [27, 104–105].

Движение внутри такого пространства при не–ортогональном соотношении форм ведет в зависимости от направления или к сужению его, или к расширению. Так, и форма и пространство могут быть *сужающимися* или *расширяющимися* [27, 119].

Переход к шестому моменту знаменует становление *архитектурной композиции*. Обладая определенными характеристиками и входя в разнообразные пространственные соотношения, формы могут образовать цельный союз, построенный на принципах пространственной *организации*. Тождество форм относительно линии (оси) есть *симметрия*¹⁰³. Тождество форм, развернутое в протяженный их ряд, есть *метр*. Общий характер такой композиции есть *статика*. Оппозиционными началами выступают *уравновешенная асимметрия* как гармоничное различие частей, *ритм* — как закономерное изменение развернутых в ряд форм, *динамика* — как общий строй такой композиции. Внутреннее родство этих понятий позволяет нам объединить их в антитетические триады: «*метр — симметрия — статика*» и «*ритм — асимметрия (равновесие* ¹⁰⁴) — динамика». Стремясь к обобщению, можно заметить, что первый ряд объединяется понятием *регулярности* формы, второй несет свойства «*произвольности*», большей *живописности*. Обобщим эти отношения в антитезу «*регулярное — свободное*», выражающую разные виды *порядка и закономерной организации форм*.

Еще более широкой, можно сказать, предельной антитезой является противоположность *структуры* и *хаоса*. На особое ее положение в современной мысли указывает Виктор Петрович Троицкий: «Фундаментальная оппозиция Хаоса и Космоса, столь близкая, скажем, для мыслителя античной эпохи, в наше время столь трудно артикулируема, что приходится обращаться чуть ли не к психоаналитическим методикам» [11, 48]. Категория *хаоса* выводит нашу мысль за *пределы* архитектурной, и вообще формы как таковой. «Создание архитектурной формы всегда было связано с полаганием идеи предела, отграничением порядка от хаоса, поскольку без предела нет формы» (Ю.В. Янушкина) [60, 183]. В этом контексте понимания архитектурной формы можно говорить о *степени* проявленности структуры в хаосе или о степени приобщения хаоса к структуре.

Как саморазличная и пространственно меняющаяся, композиция раскрывается между полюсами *замкнутости — открытости*. Замкнутая композиция извне

¹⁰³ Особо нужно выделить категорию *нюанса* — как малого различия.

¹⁰⁴ Здесь мы намеренно включаем понятие равновесия в этот ряд, так как при асимметрии проблема равновесия необходимо и обязательно решается для достижения гармонии. Архитектор М. Фредерик отмечает, что «симметричным композициям баланс присущ естественным образом, однако асимметричные композиции могут быть как сбалансированными, так и несбалансированными. Поэтому для асимметрии требуется более сложное и утонченное понимание целого» [56, 110]. Ср.: «При равномерности (ἐν ὁμαλότητι) никогда не является стремления к движению» [1, 274].

тяготеет к *скульптурности*, открытая развивается *пространственно*¹⁰⁵ – *фронтально*, в *глубину*, *площадно* или *атриумно*. В конкретике архитектурного проектирования сюда так же относятся категории *экстерьера* — как *внешней* скульптурной стороны формы, и *интерьера* — как *внутренней* пространственной. Изнутри здание есть *вместилище*, снаружи — *оболочка*.

Тождество форм означает их одинаковость, *однотипность*. Противоположное качество есть *разнородность*. Архитектурная форма в разных своих частях может сочетать однотипность и разнородность, тяготея до к одному полюсу, то к другому¹⁰⁶. Форма, неоднородная и разнородная, достигает наибольшего напряжения в *центре композиции*, несущем уникальные свойства, отличающие его от остальных частей.

Завершающая седьмая стадия мысли разворачивает перед нами ряд антитез, связанных с деятельностным и вещественно–практическим отношением к архитектурным объектам. В первую очередь это антитеза *формального и функционального*. То или иное начало могут преобладать в архитектурной композиции, или равновесно сочетаться. Формальное начало реализуется как *художественное* явление, функциональное — как *целесообразный* процесс.

Существуя в пространстве–времени, здание может функционально устаревать быстрее, чем физически¹⁰⁷. Проблема реновации/сноса ставит перед архитектурной композицией тему открытости её системы к возможным последующим изменениям. В этом принципиальная разница между бытием меняющейся архитектурной формы и формой, например, завершенной картины, статично и константно отделенной рамой от возможных изменений. Примером развития архитектурной формы в истории могут быть древнерусские храмы, которые постепенно обрастали приделами, сохраняя общую цельность. Можно ввести понятие о *динамической цельности архитектурной композиции*, понимая под динамикой здесь изменение формы во времени¹⁰⁸. Обобщим эту мысль в антитезе «*неизменность — изменяемость*».

¹⁰⁵ См. рассуждения Н. Ладовского о скульптурности и пространственности здания [25, 67].

¹⁰⁶ Преобладание той или иной противоположности этой антитезы придает архитектурной композиции определенную направленность. Так, акцент на поиске разнообразия как результата перемещения, поворота и масштабирования одинаковых элементов, ведет к доминированию *комбинаторного* подхода [44].

¹⁰⁷ «...Функциональное старение зданий и сооружений, комплексов и городских образований происходит, как правило, значительно раньше их физического старения. В связи с этим адаптация архитектурных объектов к новым условиям более рациональна, так как отодвигает этап их моральной «смерти» и не влечет за собой дорогостоящие и трудоемкие работы, связанные с необходимостью реконструкции, перестройки или сноса объекта» [51, 7].

¹⁰⁸ Пример такого типа композиции – Исследовательский центр по проекту Захи Хадид в Эр–Рияде. Кампус KAPSARC, достроенный в 2017, занимает 7 гектаров и включает пять зданий. «Главный корпус, спроектированный в 2009 году Захой Хадид, стал первым суперэкологичным зданием бюро Zaha Hadid Architects, удостоенным сертификата Leed Platinum. Здания–шестигранники напоминают соты и

Рассматриваемая как синтез в деятельности и практике человека, архитектурная форма открывается нам в полноте своего бытия как интегральная среда жизни общества, находящаяся в том или ином взаимодействии с природным миром. Внутри этой среды образование отдельного здания или тяготеет к закономерному выводу как фокусу пересечения градостроительных, климатических, экономических и иных обуславливающих факторов, или стремится к выражению свободной творческой фантазии архитектора в уникальном и неповторимом архитектурном объекте. Резюмируем эту мысль в антитезе «*обусловленность – новизна*» архитектурной формы. В наши задачи сейчас не входит проблема обоснования верности того или иного подхода в архитектурном творчестве. Заметим кратко, что автору близка точка зрения, сближающая с художественной стороны архитектуру с музыкой. Как музыка жива поиском и рождением новых мелодий, так архитектурное творчество живо поиском и рождением новых выразительных трехмерных форм. «Архитектура и музыка — сестры, как считал Ле Корбюзье, они создают пропорции во времени и пространстве, каждой из них присуще материальное и духовное начала, когда в музыке мы находим архитектуру, а в архитектуре ощущаем музыку» [61, 102].

Итоговая сводка основных категорий–оппозиций архитектурной формы

1. Архитектурная форма как число:
 - 1.1. Одно — Мало — Много. Количество.
 - 1.2. Меньше — Больше. Величина.
 - 1.3. Целое и Части. Пропорции. Соразмерность. Простота и сложность.
2. Архитектурная форма как структура:
 - 2.1. Прямызна — Кривизна. Силуэт.
 - 2.2. Правильность — Иррациональность.
 - 2.3. Сплошность — Прерывность. Пластика и тектоника.
3. Архитектурная форма как пространственная:
 - 3.1. Концентрация — Протяженность.
 - 3.2. Плотность — Прозрачность. Освещенность. Фактура. Цвет.
 - 3.3. Равномерность — Интенсивность. Спокойствие — Напряжение.
4. Архитектурная форма как взаимодействующая (координация):
 - 4.1. Охват — Интервал.
 - 4.2. Относительная ориентировка (выше — ниже и т.д.).
 - 4.3. Ортогональность — Ангулярность.
5. Архитектурная форма как создаваемая:
 - 5.1. Вертикальность — Горизонтальность. Гравитация — Невесомость.
 - 5.2. Выпуклость — Вогнутость.

соединены друг с другом. Такая конструкция позволила снизить расход стройматериалов и легче связать постройки друг с другом. При необходимости можно пристроить новые корпуса без ущерба внешнему виду уже готовых сооружений» [75].

- 5.3. Сужение — Расширение.
- 6. Архитектурная форма как организованная (композиция):
 - 6.1. Регулярность — Свобода. Равновесие (баланс).
 - 6.2. Замкнутость — Открытость.
 - 6.3. Однотипность — Разнородность. Центр композиции.
- 7. Архитектурная форма как осуществляемая (в творчестве и жизни):
 - 7.1. Формальное — Функциональное.
 - 7.2. Неизменное — Изменяемое.
 - 7.3. Обусловленность — Новизна.

Завершим вывод «категориальной сетки» определением архитектурной формы: она есть *структурно–пластическая цельность, явленная в конкретном фигурном образе внешнего объема и внутреннего пространства.*

Во второй части обозначим некоторые проблемные моменты обучения архитектурной композиции в связи с намеченной системой.

Неполнота видения основных категорий архитектурной формы в их последовательности и связности ведет к ограниченности в творческих поисках новых выразительных композиций, а также легкости возможного попадания под влияние одного из больших мастеров архитектуры или отдельного стиля. Творческая независимость не означает невнимания к создаваемому другими. Но и усвоение достижений художественных поисков других архитекторов будет плодотворным тогда, когда своеобразие их произведений будет выявлено на базе максимально общих и системных оснований архитектуры. Речь не об отдельных стилях, а о принципах, стили порождающих. Мысля диалектически, мы *не станем противопоставлять* «старое» и «новое», классическую архитектуру — современной, а параметризм — модернизму, но, наоборот, обнаружим в истории архитектуры *борьбу и единство противоположностей*, понимание которой не только откроет пути к новым формам как отдельным результатам, но и даст ищущим творческим умам *порождающие принципы композиции*. Овладение творчеством в его истоках, а не внешних проявлениях — тема для возможной особой дисциплины на стыке архитектуры и философии.

На базе предлагаемой системы архитектурных категорий возможна разработка комплекса практических заданий по архитектурной композиции, ставящего целью максимально полное и всестороннее освоение будущими архитекторами профессионального языка формообразования.

В курсе архитектурной пропедевтики Николай Ладовский «последовательно отработывал со студентами один «элемент» архитектуры за другим — сначала на отвлеченных заданиях, а затем сразу на конкретных» [25, 145]. В то же время существует взгляд о вредности раздельного освоения средств архитектурной композиции [57, 25]. Попробуем аргументировать верность противоположного тезиса: о пользе предварительного раздельного освоения параметров–категорий

архитектурной формы — *каждой независимо от другой*, с последующим их соединением.

Каждая из выведенных выше антитетических пар имеет относительную самостоятельность и несводимость на другие антитезы. Для того чтобы в составе полноты архитектурной композиции разнообразные качества зазвучали вместе, *вначале* следует в относительно изолированных моделях–заданиях исследовать возможности каждого формального параметра–инструмента в отдельности. Это напоминает симфонический оркестр как единораздельную цельность. Прежде чем ставить перед студентами полномасштабную дирижерскую задачу, необходимо *раздельно* проработать возможности каждого формального инструмента в его обособленности от других. Интегральное восприятие оркестровой музыки рождается у нас из соединения предварительного знания звучания каждого музыкального инструмента в отдельности. Зная каждый «голос» в его чистоте, яснее можно в последующем находить для него нужное время, длительность и силу звучания в составе сложного целого архитектурной композиции. Следование этому принципу вносит ясность, последовательность и полноту в план изучения архитектурной пропедевтики.

Для архитектурного образования на этом пути важен акцент не на мере таланта отдельных учащихся и их самообразовании, а на повышении творческого потенциала *самой методики* обучения архитектурной композиции. В формуле педагогики сотрудничества звучало: «Учителя обычно гордятся сильными своими учениками; мы же гордимся *слабыми, которые стали сильными*» [72]. Здесь выдающимся примером нам служит личность и школа Николая Ладовского: «Методы его заданий и консультаций были таковы, что соприкасавшиеся с ним ученики своими руками делали высокохудожественные оригинальные проекты, причем уровень проектов в школе Ладовского меньше зависел от таланта ученика, чем в других творческих школах. Поражает то обстоятельство, что даже не очень талантливые люди, соприкасаясь с Ладовским, создавали высокие по уровню проекты... Ладовский обладал каким–то редким даром максимально обострять и стимулировать творческие потенции практически любого своего ученика» [25, 9]. На ключ к разгадке этого дара указывает мысль С.О. Хан–Магомедова о школе рационализма Николая Ладовского как построенной на *внестилевых основаниях* архитектуры [25, 489–490].

В век превращения архитектуры в источник мимолетных переживаний и флешмоб¹⁰⁹, от качества, полноты и системности методики обучения архитектурному творческому мышлению зависит раскрытие талантов многих будущих архитекторов. Ладовский предвосхитил принципы современной архитектуры, и заложил основу

¹⁰⁹ По мысли Григория Ревзина, «возможность строить архитектурную форму, исходя из тех или иных высших истин, будет потеряна. Нет, нет и нет, этого вообще больше не будет. Архитектура вынуждена будет пойти вслед за другими искусствами и выстраивать себя на основе идеи переживания людей. Она будет организовывать себя как спектакль, как кино, как флешмоб. И камень, и пространство остались в прошлом. Чувства людей — вот материал архитектуры... И это довольно мимолётно» [31, 178].

отечественной архитектурной пропедевтики, разработанной его учениками В.Ф. Кринским, И.В. Ламцовым и М.Л. Туркусом [27]. Спустя столетие перед нами раскрылись новые возможности архитектурного формообразования, и система Ладовского может развиваться и дополняться новыми положениями, обогащающими найденные.

Огромную помощь на этом пути оказывают поиски и достижения выдающегося русского ученого и мыслителя Алексея Лосева, заложившего теоретические основы цельной и порождающей эстетики и задавшего мощный вектор на достижение полноты цельного знания и высшего синтеза. Именно сейчас, когда, «господство сциентизированной картины мира, опирающейся на экспансию математизированного канона и лингвистических кодов выявляемых закономерностей, фактически поглотило автономные бытийные основания художественного творчества в архитектуре» [12], она как никогда нуждается в выверенном переосмыслении своих логических первооснов.

Принципы гармонично–выразительной архитектурной композиции

Поскольку каждая категориальная пара специфична и несводима на другую, то необходимо четко определить ее роль в архитектурной композиции вначале отдельно и независимо от других — с само собой разумеющимся последующим их соединением в целостном оркестре объемно–пространственных форм. Это имеет решающее значение для понимания меры гармоничности архитектурной композиции. Если любая художественная композиция должна обладать с одной стороны цельностью, а с другой — разнообразием, то очевидно, что цельность без разнообразия ведет к примитивности, а разнообразие без цельности — к дробности. Разнообразие в свою очередь может проявиться в каждой из отдельных специфичных сторон композиции. Будучи разнообразной в одном отношении, она может быть однообразной в другом.

Так, можно говорить об однообразии:

- простоты
- сложности
- ортогональности
- горизонтальности
- криволинейности
- реберности
- ломаности, зигзажности
- массивности
- спонтанности
- регулярности

и других качеств.

В гармоничной композиции одна из ее сторон может преобладать, но не без полного отсутствия парно с нею связанной. Противоположности выявляют друг друга, а переизбыток одной ведёт к общей композиционной недостаточности. Человеческий взгляд, осознанно или неосознанно, «ловит» геометрические связи, сопоставления и противопоставления, различения и отождествления, рифмы и консонансы форм. Задача архитектора–художника — создать одновременно и пластически насыщенный, но и не перегруженный образ: в золотой середине между недостатком и переизбытком. Именно такая мера найдена во многих выдающихся произведениях архитектуры.

В архитектурной композиции необходимо достичь уравновешенной неравномерности и умеренного разнообразия, сочетания пиков напряженности архитектурной формы с областями покоя. Вокруг точек индивидуального напряжения

необходимы свободные поля: форме нужно дать себя выразить, и воспринять сказанное ею в периферийных частях.

Части композиции, при всей своей разнородности, пронизаны энергией целого. А.Ф. Лосев рассуждал об этом так: «Выразительная природа композиции сказывается именно в этом тяготении одного элемента к другому, в этом смысловом *становлении*, которое образуется по причине того, что каждый элемент есть «произведение» двух других и все, таким образом, объята одним взаимным тяготением» [4, 742].

Словарь формообразующих преобразований

Создание архитектурной композиции есть творческий процесс, включающий в себя множество малых действий с формой — различных объемно–пространственных преобразований. Их последовательность и совокупность приобретает тот или иной вектор, меняющий композицию или заметно, или кардинально. Назовём эти малые действия *формообразующими*. В этом разделе приводится словарь, каждой лексической единице которого соответствует конкретное профессиональное действие. На основе соединения нескольких таких действий образуются более сложные [49, 254]. Этим подчеркивается важность чёткого освоения малых «кирпичиков», точнее инструментальных шагов во внутренней объемно–пространственной работе будущего архитектора. Их формированию предшествуют первичные объемно–пространственные представления до-профессионального периода подготовки.

Авторы книги «Архитектура и психология» отмечают, что «в существующей практике профессиональной подготовки первичные профессиональные пространственные представления и понятия специально не формируются, а складываются стихийно, носят в абсолютном большинстве непрофессиональный и неосознанный характер, крайне нестабильны и нестойки к изменению условий действия» [49, 255]. После серии проведенных тестов выяснилось, что большинство испытуемых «не «видит» профессионально геометрических характеристик архитектурной формы и довольствуется их житейским восприятием без всякой осознанной геометрической оценки» [49, 257]

Предлагаемый словарь формообразующих преобразований содействует становлению профессиональной культуры творца объемно–пространственных форм и направлен на *категоризацию*, «означающую психологический переход от самых общих недифференцированных (и зачастую неверных) представлений о будущей профессии к профессиональной направленности на освоение структуры» деятельности архитектора–художника [49, 287]. Словарь предназначен для углубления и систематизации первичных пространственных представлений школьников и студентов и содействует осознанности и целенаправленности в создании объемно–пространственных композиций.

В словаре собраны те действия с архитектурной формой, которые выражают и влияют на зарождение, развитие, рост, преобразование и становление архитектурной композиции. Единицы словаря упорядочены по алфавиту, близкие понятия сгруппированы в ряды.

Словарь носит предварительный характер, и нуждается в последующей корректировке, пополнении лексическими единицами и систематизации.

Словарь действий архитектурного формообразования

Акцент, акцентировать, подчеркнуть, выделить

Аналогия, привести к аналогу, уподобить

Анфиладно

Арочно

Артикулировать

Атриум, атриумно, Фронтально, Глубинно

Булевы, логические операции: сложение, вычитание, общая область, вычесть, сложить

В створе

Веером

Вертикаль, столп, обелиск, доминанта, башня, высота

Вершина, ребро, грань

Взаимодополнение, взаимопроникновение

Волной

Восстановить

Вращать, тело вращения

Врезка, пересечение

Вставка, выемка, ниша, полость

Вывести, завести, ввести, отвести

Выдвинуть, отодвинуть

Выпрямить — изогнуть

Выпрямлять — искривлять/изгибать

Выступ, уступ

Вытянуть, растянуть

Вязать, вязка, сцепка

Гипербола, парабола, гиперboloид, параболоид

Градации, оттенки, постепенный переход – скачок, степень

Градиентно

Деконструкция

Деформировать, трансформировать, преобразовать, видоизменить,
модифицировать

Дисимметрия

Дистанция – Касание – Примыкание – Врезка, Рядом – на расстоянии

Добавка, добавить, приставить, примкнуть

Древовидно

Заглубить

Загородить, выгородка, перегородка

Задиагоналить

Зажим

Закруглить

Закрутить, скрутить, спираль

Замена, заменить

Замкнуть – разомкнуть

Заневолить - высвободить

Заострить

Запараллелить, Распараллелить

Запутать – распутать

Захват, обхват, охватить

Зацеп

Зигзагом

Избыток – недостаток

Изгиб, изогнуть, нагибать, наклонять – Выровнять, выравнивание

Измельчить – укрупнить

Изнутри — внутрь, вовне, снаружи

Изолиния, сечение

Из–под

Инверсия, инвертировать

Интервал

Искривить – выпрямить

Касание, по касательной

Каскадом

Клиновидно

Кольцевидно, кольцеобразно

Консольно, отвесно, Нависание, нависать

Континуально - Прервать

Контрастно, контраст, Ньюанс, Тождество, Синтез

Контрформа, «отрицательное» пространство

Концентрически, радиально, волнообразно, крестообразно, спиралевидно
расположить

Крест, скрестить, перекрестить, пересечение, пересечь, крестообразно

Кристаллизовать, выразить, фигура, силуэт

Логически преобразовать

Лофтинг, путь и сечение

Масштабно, мерно, соразмерно

Модуль, сетка, оси, комбинаторика

Мощно, сильно, тонко, изящно, стройно – слабо, тяжеловесно, приземисто,
грубо (оценочные)

На сужение, на расширение

Наискосок

Наклонить, накренить

Наполнить, заполнить

Направить, перенаправить, со-направить, со-направленное движение,
направление потока, перетекать

Напрячь – ослабить

Нарастить – вдавить, вмятина, наплыв

Насквозь, пройти насквозь, через

Наслоить

Несущая и несомая

Обвязка

Обогнуть

Объединить, обобщить – Индивидуализировать, сделать уникальным, выделить, сделать центром композиции

Округлить – оквадратить

Окружить

Оплавить, растопить, отвердить

Опора, опереть, стойка

Ортогонально – Косоугольно, ангулярно

Осветить — затенить

Отверстие, проём, выемка

Отделить, Отколоть

Отзеркалить, зеркальная симметрия

Отогнуть, загнуть, складка, распрямить, свернуть

Отождествить, слить, уподобить, различить, противопоставить, создать контраст

Отражение

Отцентрировать

Пауза, пустота

Переключка, рифма, синоним, рефрен

Перекрыть, перекрытие, оградить, ограждение

Перенос, симметрия переноса

Пластически, плавно, мягко, волнообразно, текуче, флюидно

Плашмя, плоскостно

Плетение, переплетение, переплести

Поворот, Симметрия поворота, повернуть, перевернуть, развернуть

Повтор, повторить, вторить, Дубль, дублировать, Удвоение, удвоить

Поддержка

Подряд, по росту, последовательно, поочередно, чередовать

Поставить, установить, переместить

Постепенно – резко

Поток, поточно

Придать S-образную форму

Придать спиральное движение

Придать трапецевидную форму

Прижать

Приподнять – опустить

Пропорционировать, гармонизировать, сделать стройнее

Пространство, среда, пустота, вакуум, простор, область, поле

Пустить по синусоиде

Пучок, веер, веером

Радиус, радиально, луч

Развести по сторонам

Разветвить, разветвление, развилка

Развить, нарастить, продлить, продолжить - сократить

Разъединить, Рассечь

Рандомизация, спонтанно, хаотично

Раскрыть, распахнуть

Расположить, упорядочить – расставить случайно, спонтанно, случайно

Распределить, расставить, распределить – сосредоточить

Расслоить, отслоить

Растянуть — сжать

Расширить – заузить

Рельеф - контррельеф, членения

Ритм, ритмизовать, ритмически, Метр, Сбивка ритма, разрядка

Связка – разрыв, связать, сопряжение, сопрячь

Сгиб, стык, шов

Сдвиг, смещение, сместить

Сделать выпуклым, сделать вогнутым

Сделать наоборот

Сделать фаску

Сектор, сегмент, хорда, дуга, апофема

Симметрия – Асимметрия, симметризовать, баланс, равновесие

Скачок, скачкообразно

Складка, сгиб, изгиб, волна

Скос, срез, срезать, подсечка, подсесть, усечь, усеченный конус

Скрестить, врезать, ввести, внести, врезка

След, линия, членения, рельеф – контррельеф

Собрать, выстроить, построить

Совместить, наложить, наложить

Согласовать, добиться созвучия

Соло, задублировать, диада, дуэт, триада, трио, удвоить, утроить

Соосно

Соподчинение – равноправие, иерархия, главное и второстепенное, центр композиции

Сопоставить, сравнить

Сочетание, сочетать, союз, сплав, сочленение, сопряжение, Синтез, синтезировать

Стержень, ось, направление, линия, траектория, путь, движение

Стержень, сетка, сетчато, перфорация, филигранно, ажурно, прозрачно

Столкнуть, прижать

Струение, поток

Структура, структурировать, организовать, система, порядок, строй, архитектоника, тектоника, тектонизация

Ступенчато, каскадом, ярусно

Стянуть, сконцентрировать – распределить

Сфера, шар, сферически – кубически

Сцепить, звенья, цепочка, цепь

Таять — кристаллизироваться

Тело, фигура, поверхность, участок, область, зона, район

Точечно, локально воздействовать, «мягкое выделение», пластика, гибкость, гибко

Точка, опорная точка, ключевая точка

Трилистником, крестоцветом

Туннель, мост, переход, проход, коридор, связь

Тупик, блок, блокировать, стена, простенок, окно, проем

Тянуть — толкать

Удаление, удалить –восстановить

Узел, тор

Усложнить – упростить

Устремить

Утолщить – утончить

Утяжелить – облегчить

Фрагментация - дефрагментация

Фрактально

Ядро, центр, узел, средоточие, средокрестие, сердцевина

Вербально–ассоциативный метод. Словарь тем–посылов

Предлагаемый дорогим читателям материал этой главы дает теоретическое обоснование вербально–ассоциативному методу объемно–пространственного формообразования. Если диалектическая логика может стать новым архитектурно–морфологическим синтаксисом, то вербально–ассоциативный метод пробуждает творческую фантазию и сообщает формальному языку смысловую и эмоциональную содержательность.

Прежде обратимся к основаниям заданной Алексеем Лосевым *эстетики выражения*, наиболее полно сформулированной им в «Диалектике художественной формы» [2]. Философ уводит нас от понятия формы как *кода* или *шифра* и ведет к *форме–явлению* и *форме–событию*. Архитектурная форма — арена человеческого общения и деятельности.

Идея о выражении логических геометрических построений в зримых объемно–пространственных формах в более широком контексте — не только архитектуры, а всего космоса — обоснована А. Лосевым в книге «Античный космос и современная наука» [1]. В русле общей задачи этого исследования — дать синтез отвлеченной диалектики и космологического миропонимания [1, 248] — лежит задача и нашей работы: практическое применение в архитектурном формообразовании выразительных связей логических геометрических построений и трёхмерных форм. Обратимся к краткому обзору положений 16–й главы «Античного космоса...» — «Категория выражения пространства» [1, 233–261].

Пространство есть «один из результатов становления эйдоса», который «есть не вещь, но смысл, и «материя» есть не вещь, но смысл, и становящееся есть не вещь, но смысл» [1, 247]. Первичен смысл, пространство же его выражает, не будучи чем–то самодостаточным. Так, «пространства вообще, чистого пространства, для Плотина ни в каком смысле не существует <...> О пространстве речь заходит у Плотина только в связи с формообразованием космоса (II 2), да, впрочем, и тут о пространстве как таковом почти нет ничего специального... Для Прокла в бытии нет вообще никакой пустоты ни в каком смысле; все в максимальной мере сжато и непрерывно» [1, 247–248].

Анализируя платоновский «Тимей», А. Лосев подчеркивает: «*все геометрические конструкции суть только перевод эйдоса на пространственный язык*» [1, 253–254]. Архитектор тогда — переводчик мира смыслов в мир пространственных образов. Отсюда вытекает и развернутый в «Диалектике мифа» и «Дополнении» к ней [3] лосевский тип культурологического мышления, логически и диалектически выводящего формы искусства и производственных отношений от первичных мифических — мировоззренческих — смыслов.

Так, по Лосеву, понимание времени определяет пространственную форму в египетском и греческом искусстве: «В *египетской* религии восприятие времени сходно с китайским. Тут тоже хотят *сохранить и увековечить реальную жизнь*

человека, его тело и все его члены. Отсюда практика бальзамирования. Это — какая-то *временная* статика, зафиксированная в геометризме произведений египетского искусства. Вещи текут, но остается их пластическая и *архитектоническая* форма. Пирамиды — знак этой геометрической и пластической победы. — *Греческая* религия впервые дала подлинное ощущение времени как настоящего. Тут — *длительность*, но без индийской безнадежности и гибели, *постоянство*, но без китайского оцепенения, *ожидание будущего*, но без ветхозаветного игнорирования природного процесса. Здесь вечное и временное сливаются в одно цельное настоящее, причем они не приносятся в жертву друг другу, но остаются в своей свободе и нетронутости. Я бы сказал, что тут впервые время и вечность делаются каждое в отдельности и оба вместе *цельной и неделимой актуальной бесконечностью*» [3, 133].

Не менее интересны мысли философа о готическом пространстве: «Готическая живопись реализуется в воздушном пространстве храма, освещенного цветными стеклами. Цвет, исходящий из этих последних, наполняет здание таинственными оттенками, придающими всему пространству характер чего-то сокровенного. С другой стороны, готика стремится уничтожить всякие преграды для стихии пространства. Она возносит в бесконечность целое волнуемое море стрельчатых сводов, причем все это держится не на массивных каменных глыбах, а только лишь на нервюрах. Тут, собственно говоря, даже нет никаких стен. Тут, можно сказать, совершенно нет никакого ограниченного пространства. Оно по самому существу своему бесконечно и нематериально. Тут самые фантастические сочетания сводов и арок, кружевные сплетенья крестов, крестов и проч. и качающееся пламя балюстрад. Это — пространство вертикальное. Камень тут не имеет значения материальной среды. Это — эстетически утонченная хаотичность (Воррингер). Вероятно, только чисто готическое понимание пространства могло привести позднейших теоретиков к толкованию архитектуры как застывшей музыки» [3, 148].

Следуя лосевскому культурно-типологическому принципу связи ключевых идей и материально-производственных форм, можно найти мифологический подтекст и в современных архитектурных опытах и формах. Эта задача выходит за рамки нашего рассуждения, и здесь нам важна принципиальная мысль о *прямой выразительной связи от эйдоса, смысла к внешней форме*¹¹⁰. Форма являет смысл, форма — носитель смысла, форма есть визуально данный смысл, форма есть кристаллизация смысла, или: форма есть смысл, достигший степени максимальной наглядности. Смысл стремится стать выраженным, и выраженность его в зримой форме есть его предельная зрелость, результат, итог становления. Смысл расцветает в форме, является миру. Мир же через форму смысл постигает. Именно поэтому и одежда — тоже миф [3, 62], потому что несёт на себе печать смысла. Всё, что зримо — имеет смысл, и вне смысла ничего не видно. Оба понятия формы-зримости и смысла-осознания сливаются в понятии света. Форма видима, потому что выражает свет смысла. Бессмыслицу невозможно осознать, кроме как черноту, неразличимость, бесформенность. Степень осмысленности-оформленности есть степень

¹¹⁰ Далее, для краткости, под словом «форма» имеется в виду именно «внешняя форма».

проявленности эйдоса в меоне, идеи в материи. В смысле — понимаем, в форме — видим. Связь смысла и формы подобна связи души и тела. Как с годами, душа проступает в лице, так по мере творческого вызревания, форма воплощает полноту смысла. Предельный Первообраз в этом таинстве смыслоявления — догмат о Боговоплощении. Бог–Слово становится Человеком с плотью, связанной с Природой Божества, Которая есть Дух, «неслитно, неразлучно, неизменно, нераздельно», согласно Халкидонскому оросу.

Вне зависимости от своего духовного содержания и нравственной оценки, любое мировоззрение стремится воплотиться, стремится дать свой «синтез искусств», чтобы проявиться во всем — от предметов посуды до градостроительства. И современные архитектурные формы, при всей своей сложности и при всем своем своеобразии в сравнении с формами классическими, в этом отношении принципиально друг от друга не отличаются.

Более того, в античной философии можно встретить интегральный принцип, охватывающий все возможные и сколь угодно сложные типы форм. Так, согласно философу–платонику Симплицию, «любое пространство может иметь любые складки, любые впадины и любые узлы. И эти промежутки могут быть заполнены каким угодно иным пространством» [1, 257]. Разве это не общая формула всех бесконечно сложных поисков современного формообразования, ставших осуществимыми благодаря, например, компьютеру, но как идея известными уже и в Античности?

И дело не в отсутствии компьютеров в Древней Греции. Греческий художник так мыслит — и поэтому в таких формах строит, потому что для него важен космос как порядок, как ясная пропорциональная форма, и ему не было бы близким представить здание в виде формы, например, астероида. Он знает сложную криволинейную форму в движении волос и одежд — например, на излёте своих поисков, в скульптуре Ники Самофракийской¹¹¹. Но это в пределах формы скульптурной, а в крупной архитектурной — космос как порядок.

Вернемся к «Античному космосу...» Алексея Лосева. Соматичность греческого мироощущения такова, что «пифагорейцы и платоники понимают числа не как функции, а как некие идеальные и вещественные тела. И когда заходила речь о разности пространств, то с числами оперировали как с видимыми и слышимыми телами, ставя их в ту или другую физико–геометрическую или диалектическую, но всегда наглядную связь» [1, 263]. Обобщая, философ пишет: «Космос стоит тут по числам не как машина — по формулам, но как материальное воплощение некоей умной и чисто смысловой модели, чисто умного изваяния» [1, 267]. И далее — принцип устройства этого космоса: «Каждая часть несет на себе смысл целого, ибо целое потому и воплотилось тут, что все «иное», воспринявши это умное целое, сохранило его в себе и целиком, и в каждой своей мельчайшей части» [1, 267].

¹¹¹ При взгляде на бушующую ризу скульптуры Ники вспоминается строка Марины Цветаевой: «Одежда прекрасна на ветру».

Пифагорейцы и платоники называли такое мироустройство «гармонией сфер»: «Сферы звучат, и так как они хотя и суть инобытие, но в самом своем бытии воплощают всецелый эйдос, — они звучат гармонично» [1, 267]. Космос — система твердо сконструированных разнородных пространств [1, 276].

Настанет время, когда будут даны диалектические и культурологические формулы и современным мифологиям, расцветающим или только зарождающимся. Архитектура в этом мировом потоке — одна из самых масштабных, максимально наглядных и вещественных систем. Это целокупный итог мифологического творчества эпохи, интегральный образ храма или пантеона, вмещающего то и образы тех, чему и кому служит и поклоняется человек.

От общего тезиса о выражении смысла в форме перейдем к конкретным формопорождающим источникам.

Архитектурная форма способна выражать на своем геометрическом и пространственном языке энергии иных областей, не имеющих к архитектуре прямого отношения. Попробуем показать, что устоявшаяся формула архитектуры как «застывшей музыки» недостаточна, и объемно–пространственная форма обладает большим выразительным потенциалом.

Что является ближайшим инобытием для архитектурного принципа? Прежде всего сам человек. Здесь можно начать от человеческого тела как прототипа греко–римской колонны и дойти до идеи органопроекции о. Павла Флоренского [14, 415–416], а также современных опытов Сантьяго Калатравы, берущего человеческую фигуру как основу для формообразующих поисков. Это направление мысли лежит на поверхности, и имеет хорошо известный фактический материал, говорящий сам за себя. Менее очевиден путь от понятия целостной природы человека как инобытия архитектурного принципа. Обратим внимание на такие стороны человеческого существа как *слово* и *чувство*. Опережая предстоящее раскрытие этой мысли, скажем, что две эти человеческие силы — умная и сердечная — порождают два пока еще малоизученных¹¹² направления для архитектурного формообразования: одно основано на логике и выразительной силе слова, другое — на движениях и событиях чувства, понимаемого здесь не как мимолетное переживание, а как глубокая энергия, определяющая поведение человека.

Следуя евангельскому пониманию о том, что человек мыслит не только умом, но и сердцем, и сердечное чувство есть акт смысла, выражающий то или иное человеческое отношение к себе, миру, людям, Богу — объединим два источника формообразования (слово и чувство) в едином понятии *формопорождающего смысла*. Смысл *глубже* противоположности слова и чувства, сознания и интуиции. Интуиция не бессмысленна, и бессознательное не бессмысленно, а

¹¹² Из доступной автору литературы упомяну книгу «Архитектура и эмоциональный мир человека» [50] — с уточнением, что в ней речь больше об эмоциональном воздействии уже построенной архитектуры, а не об эмоциях и чувствах как движущих силах, порождающих новые архитектурные образы.

есть *неосознаваемый* смысл. Смыслу противоположны не чувство и не интуиция, а бессмыслица, по определению неспособная к творчеству.

Реальность есть континуум смыслов — осознаваемых ("сознательное") и неосознаваемых ("бессознательное"), мыслимых (в словах, формах, звуках, движениях и т.д.) и чувствуемых ("интуитивное"), непроявленных (молчащих) и выраженных (в той или иной форме), забываемых и вспоминаемых — и постоянно переходящих от одного состояния к другому и обратно. На фоне этого непрерывного потока осмысления и слово, и чувство, и интуиция, и бессознательное — в равной мере суть проявления смысла как первоисточника, даже если человек не осознает и не понимает — до определенного момента — этот смысл.

Обе силы — словесно-логическая и сила чувств и эмоций, могут как соединяться, так и действовать относительно раздельно в творческом процессе. Результатом нашего рассуждения станет раскрытие основанного на этих силах вербально-ассоциативного метода архитектурного формообразования как художественного источника новых архитектурных форм.

Человеческое чувство бесконечно разнообразно в своих проявлениях, о чем ярче всего свидетельствует музыка, способная выражать как тончайшие оттенки, так и тектонические сдвиги во внутреннем мире человека. Здесь на ум приходит прекрасная по художественной силе сцена из фильма-утопии «Эквилибриум» (2002), когда главный герой Кристиана Бейла неожиданно для себя услышал симфонию Бетховена. Безразличное и безэмоциональное лицо его начало оживать и выражать ответное музыкальному движению.

Творческая энергия, которой наделил нас Господь, обладает проникающей и преображающей силой. Следуя неоплатоническому представлению о постепенном убывании света, мы можем расположить лестницу мира от чистой потенции слова до грубого аморфного вещества. Созидая, человек вносит словесное семя внутрь аморфной материи, и она обретает свой неповторимый фигурный лик.

Обратимся к исследованию выразительной энергии творческого акта в единстве слова и чувства, применительно к области архитектурной формы. В предлагаемых ниже рассуждениях и выводах автор опирается как на свои теоретические гипотезы и творческий опыт, так и на результаты обучения школьников и студентов созданию новых объемно-пространственных форм. Наша задача — показать и раскрыть внутренние творческие движения с целью ответить на вопрос: «как творить?», «как создать новую архитектурную форму»?

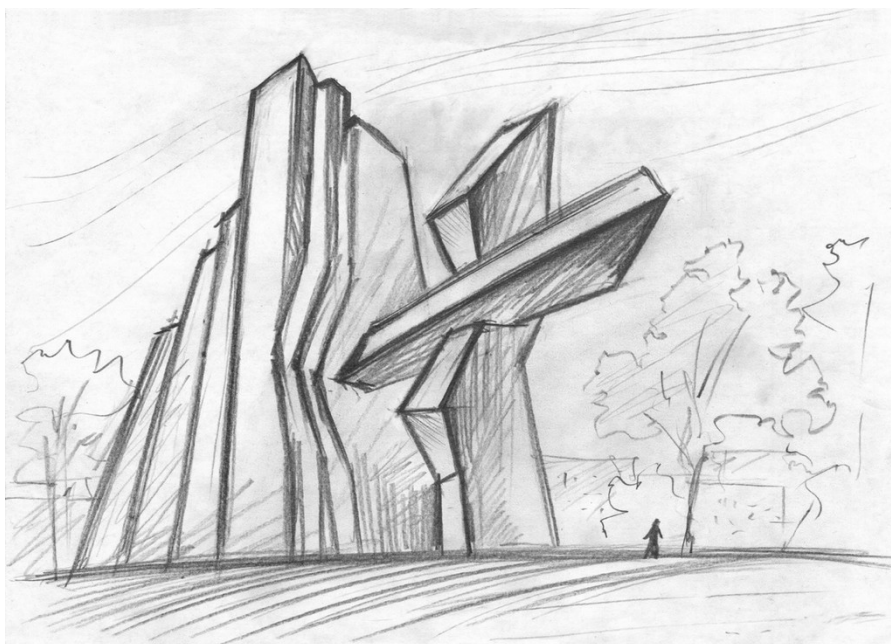


Рис.1

Возьмем жизненную ситуацию. Один человек ранил другого грубым словом. Предположим, что энергия этого ранящего слова «пробила» часть души, но дойдя до более глубокого слоя, встретилась с самим ядром личности, выдержавшим удар. Предлагаемый эскиз автора (рис.1) выражает описанную ситуацию на языке геометрической и пространственной формы. Идея формы этого эскиза зародилась именно как мысль, основанная на опыте чувства, и пройдя через воображение и рисунок, кристаллизовалась в наброске.

Рассмотрим второй пример из творческого опыта автора. Есть вращательная сила, крутящаяся внутри себя, выходящая вовне в протяженном волнообразном движении и кристаллизующаяся в упорядоченных правильных формах. Такова была изначальная идея, найденная через хореографическое движение рук. Результат на эскизе (рис.2).

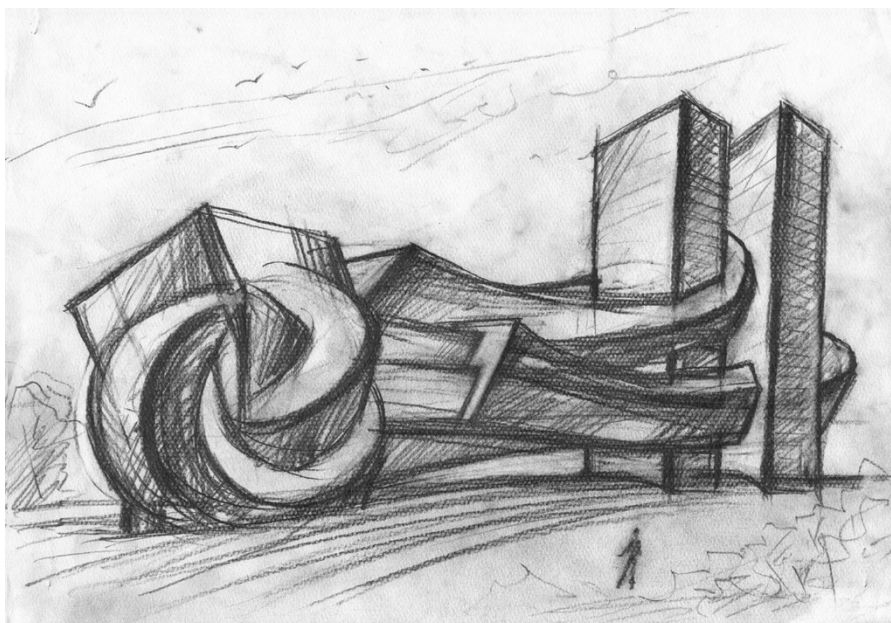


Рис.2

Неожиданным для автора образом в форме возникла обратная тяга: две устойчивые правильные формы оказались захвачены протяженным движением, тянущим в сторону перемалывающей вращательной формы. Это привело к ассоциациям с осьминогом, сокрушающим город. Для автора здесь раскрылась более глубокая мысль: о борьбе простой структуры и сложного криволинейного начала, побеждающего в современной архитектуре. Сложность современной формы порою балансирует на границе между структурой и хаосом. Какова мера этого хаоса? Стал ли он со-равной силой наряду с ортогонально организованной прямоугольной формой, или норовит перемолоть в себе любую простую структуру?

В обоих приведенных примерах первична была мысль, сначала словесно, эмоционально или хореографически осознаваемая, и затем погруженная в стихию геометрической формы. Мысль, слово есть уникальный творческий источник. Сама она есть результат нашего опыта, и творчество раскрывается как воплощение мысли и движения в форму. Наша душа, наше сердце с доступным нам чувством красоты и воображение — вот та среда, внутри которой совершается творческое событие транскрипции смысловой и кинетической энергии в актуальную бесконечность формы.

Ключевым для формы понятием становится речь. Иногда музыка звучит необыкновенно речеподобно, неся смысл песни без слов. Речь есть явление духа. Форма есть выразительная речь внутренней смысловой энергии — слова, чувства, воли, движения. Как и любая речь, форма имеет свои элементы, вариативность их масштабов и расположений, построение и ключевое пластическое движение.

Развиваемый нами тезис о роли смысла и слова наиболее полно обоснован в «Философии имени» Алексея Лосева: «Если сущность — имя и слово, то, значит, и весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена и слова. Все бытие есть то более

мертвые, то более живые слова. Космос — лестница разной степени словесности. Человек — слово, животное — слово, неодушевленный предмет — слово. Ибо все это — смысл и его выражение. Мир — совокупность разных степеней жизненности или затверделости слова. Все живет словом и свидетельствует о нем» [1, 734–735].

Рассмотрим подробнее творческий процесс, идущий от смысловой энергии слова.

Слово обладает разной степенью выраженности по шкале конкретность — абстрактность. Так, понятие «потенциальная бесконечность» невыразимо в архитектурной форме. А понятие «табуретка» — слишком конкретно, чтобы стать источником поиска, и уже само по себе является оформленным визуальным результатом. Следовательно, следует обратиться к той области слов и понятий, которые одновременно достаточно абстрактны, чтобы дать простор фантазии и достаточно конкретны, чтобы питать воображение ассоциациями. В поиске таких слов и фраз автор составил предварительный словарь, прилагаемый ниже.

Словарь тем-посылов («девизов» для поиска архитектурных композиций)

Айсберг

Барьер

Блок

Вбирание

Взаимодополнение

Вихрь, торнадо

Водопад, волна

Возмущение

Воронка

Восхождение ввысь

Впечатывание

Всплеск

Вспышка

Выход

Грот

Диффузия

Достижение цели

Дробность
Завихрение
Заглубление
Заострение
Захват
Зажатость
Излучение
Кристалл
Лабиринт
Лист
Нависание
Освобождение
Остановка движения
Перекрестие
Пересечение
Перетекание
Переход
Пещера
Плетение
Погружение
Порождение
Построение
Превращение
Преодоление
Пронизание
Прорыв
Просвет
Противоречие
Прохождение сквозь

Пустота
Разветвление
Размытие
Рассечение
Растекание
Синтез
Слияние
Слоистость
Собирание
Сочетание
Ствол и ветви
Столкновение
Струение
Ступенчатость
Сцепка, цепь
Текучесть
Туннель
Тупик
Фонтан, гейзер
Фрагментация
Холм, гора
Хоровод
Идти напролом
Крутой поворот
Соппротивление разрушению

Каждое такое слово или фраза становятся отправной точкой, темой–посылком, фокусирующим творческую энергию, и руслом, направляющим ее к цели — новой выразительной объемно–пространственной форме. Отметим, что предлагаемые слова и фразы могут быть поделены на «негативные» и «позитивные». Более подробный анализ этого словаря выходит за рамки нашего рассуждения.

Предлагаемый метод не является абсолютно новым, и уже встречается в опытах по формальной композиции на плоскости. Так, он известен в качестве «*девизов*» при прохождении вступительного испытания по композиции на вузовское направление «Дизайн» [73]. С акцентом на психологических состояниях и природных явлениях метод раскрыт в учебнике О.В. Чернышева «Формальная композиция» [57, 48–61].

Дальнейшее его развитие нам видится в применении к области объемно–пространственных форм. И здесь, несмотря на всю общность формальной композиции на плоскости и объемно–пространственной композиции, нужно сказать и о принципиальном различии между ними. Д.Л. Мелодинский отмечает общую для многих архитектурных школ логику «развития композиционного содержания от двумерной плоскости (поверхности) к выходу в 3–мерное измерение» [42, 90]. Такой подход, безусловно, необходим как один из методов. Но следует четко понимать и его ограниченность. Не любое трехмерное пластическое движение выводится от плоскости. При формообразовании от плоскости, она своей двумерной природой придает определенный характер строению объемной формы, выражающийся в её «секомости». Как состоящая из частей, форма может лишаться какой–либо своей части без принципиального ущерба для общего строя, либо быть «несекомой» – являться таким сплавом разных частей, когда изъятие одной из них ведет к нарушению всего фигурного лика композиции.

В то же время, переход от объемного макета к плоским чертежам носит служебный характер: чертежи являются вторичными следами трёхмерной формы, не дающими полноту объемного представления. Таким образом, существенное своеобразие объемной формы не определимо только от плоскости — ни как от источника формообразования, ни как от средства чертежной подачи.

Специфика трехмерности в сравнении с плоскостью сообщает своеобразие и результатам применения вербально–ассоциативного метода в объемно–пространственном формообразовании.

В архитектурном обучении «метод девизов» также встречается в диссертации О.Л. Кошеутовой [62, 182–183], в условиях экзаменационных заданий в некоторые архитектурные колледжи и ВУЗы. Девизы, выбранные для таких творческих заданий, как правило, связаны с основными средствами композиции и свойствами архитектурной формы. Автор вместе со своими учениками попробовали сделать следующий шаг в этом направлении — *расширить* область «девизов» или «тем–посылов» в сторону умеренно–абстрактных понятий, пробуждающих творческую фантазию обучающихся архитектурной пропедевтике.

Рассмотрим примеры применения метода из педагогической практики автора по обучению архитектурной композиции школьников и студентов.

В первом примере за основу была взята тема–посыл «Захват». Работа Анастасии Савченко (15 лет, г. Москва) — эскиз от руки (рис.3) и 3d–визуализация (рис.4).



Рис.3



Рис.4

Во втором примере темой–посылom стали слова «Остановка движения». Работа Анастасии Савченко — эскиз от руки (рис.5) и 3d–визуализация (рис.6).

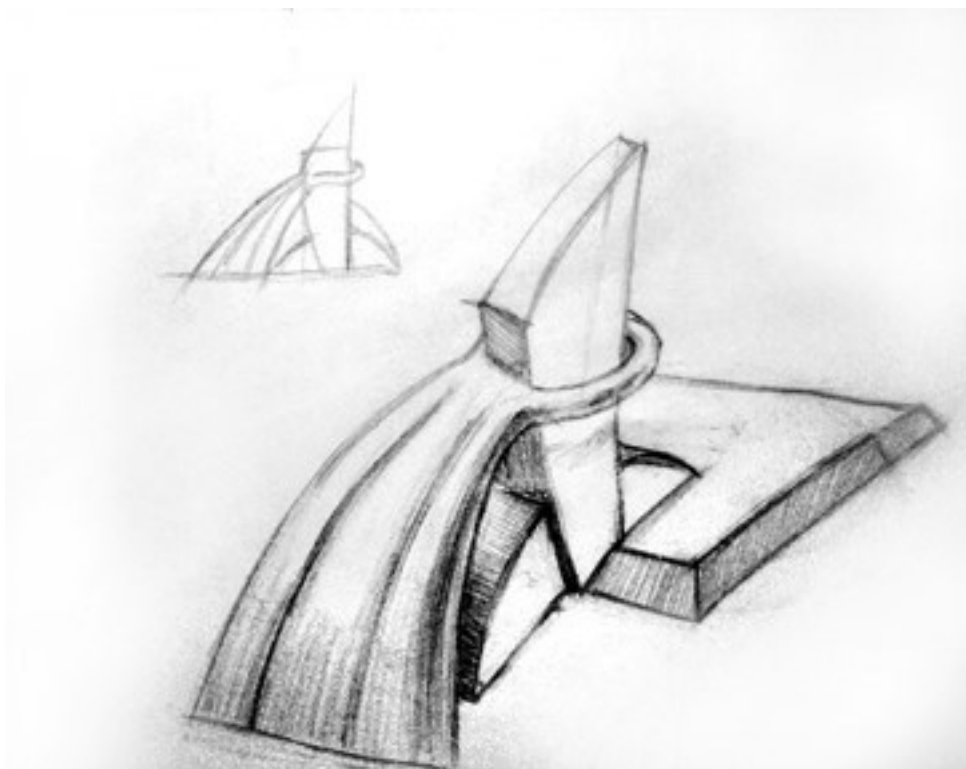


Рис.5

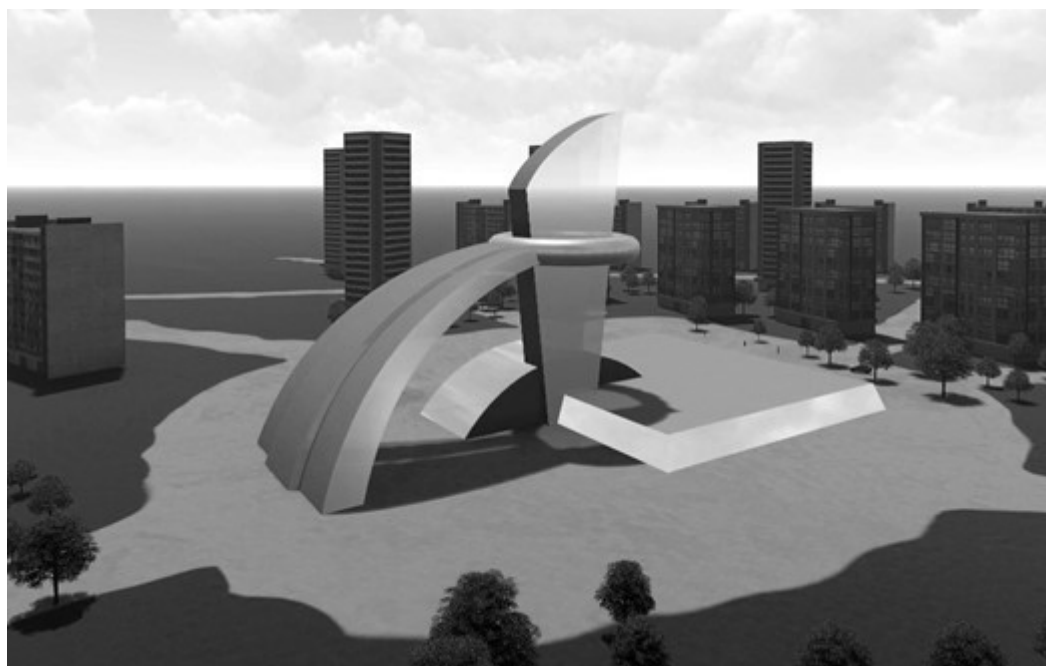


Рис.6

По свидетельству другого ученика — Петра Семёнова — метод отправления от темы–посыла сразу пробуждает творческую фантазию, и на основе различных ассоциаций в воображении рождаются варианты объемно–пространственного решения.

В третьем примере за основу была взята тема–посыл «Освобождение». Работа Петра Семёнова (17 лет, г. Москва) — эскиз от руки (рис.7) и 3d–визуализация (рис.8).

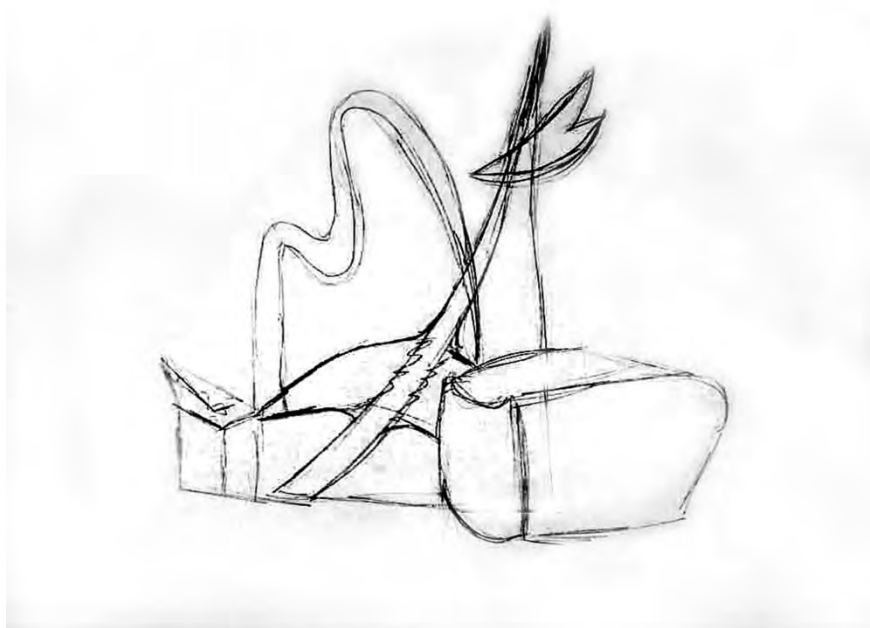


Рис.7

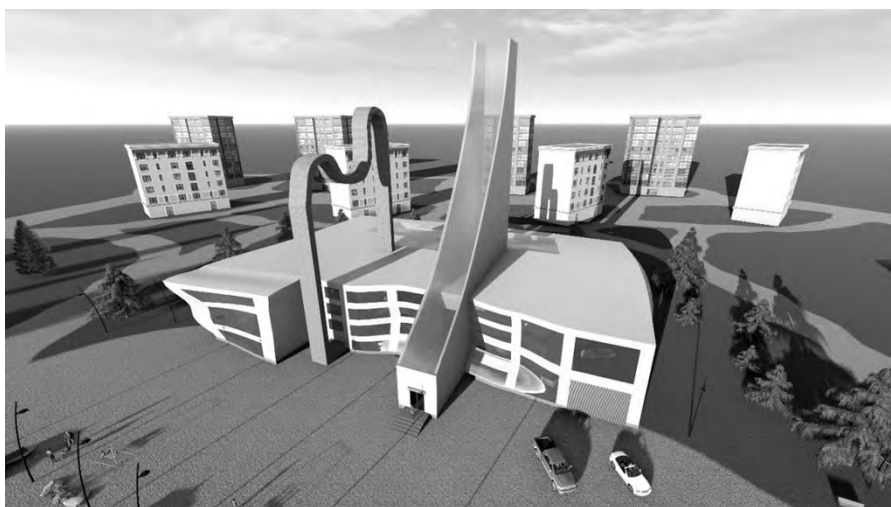


Рис.8

Приведенные примеры наглядно показывают действенность вербально–ассоциативного метода в создании новых архитектурных форм на пути от живого рисунка рукой к компьютерной трёхмерной визуализации.

Сформулируем итоговые положения.

Геометрическая архитектурная форма способна выражать конкретно–мифологические и абстрактно–вербальные смыслы, внутренние энергии и события души человека. Объемно–пространственные формы могут быть

выразительными изваяниями словесно–эмоциональных, умно–сердечных смысловых полаганий человека.

Метод архитектурного формообразования на основе диалектической триады обеспечивает связь частей композиции в логическое целое, осознанно или неосознанно считываемое на визуальном уровне как особая системность и выразительность формы. Спонтанная формообразующая стихия, структурированная контрапунктом диалектической логики, выходит на уровень логически выстроенной выразительной объемно–пространственной формы.

Вербально–ассоциативный метод инициирует пробуждение активной формообразующей фантазии. Порожденные ею первичные образы, структурируемые архитектурно–диалектическим методом, становятся источником генерации принципиально новых композиционных объемно–пространственных решений.

Оценки поисков новых форм в архитектуре колеблются от «героического новаторства» до «прихотливой игры» и «разрушения телесности» [60, 183–184]. Понятие «новизны» становится амбивалентно. Выработка критериев новой гармонии может отталкиваться от оппозиции произвольной спонтанности и логической обоснованности. При этом функциональная и конструктивная логика не должны вытеснять логику собственно художественную, а триада Витрувия — превращаться в тройку из басни Крылова. Художественная же логика архитектурной формы, в свою очередь, может быть типологически разной — так, что ни один тип не претендует на монополию, ни по праву древнего и проверенного, ни по праву нового и современного. В сравнении разных и принципиально отличающихся типов архитектурных форм как нельзя лучше осмысливается своеобразие каждого из них.

Разговор об архитектуре как материальной проекции мировоззрения становится спором о смысле жизни. Архитектура как хамелеон принимает окраску одной из областей, на пересечении которых стоит: она и «застывшая музыка», и «машина для жилья», и «инженерное сооружение», и «медиа–экран»... Вспоминаются рассуждения о яблоневом саде у А.Ф. Лосева. Биолог увидит в нем свое, социолог свое и т.д., а где же сам сад, самое само сада? [8, 19–23] Должна ли архитектура быть собой, или она вообще ничего не должна, и может быть любой (благо она стоит на пересечении всех миров)? Возможна ли «архитектурная архитектура»: пропорции без магии, красота самих форм, в их собственной геометрии, радующей взор и соответствующей действию? Или она лишь отражение текущей парадигмы — от астрологии до роботизации? Есть ли у нее свое художественное ядро, на чем настаивал Константин Мельников? Прав ли С. Хан–Магомедов, говоря о рационализме Николая Ладовского как о внестилевых основаниях архитектуры, имеющих значение на все времена? Есть ли у архитектуры своя творческая область красоты, архитектурная область, где архитектор отвечает за образ, решая его ни магически, ни компьютерно, а своими — архитектурными, логико–геометрическими и объемно–пространственными средствами, и за него не сделают это ни маг, ни программист? Архитектура ничего не должна, она может быть любой, как хамелеон. Может ли она быть собой?

Заключение

Феноменологический теоретик архитектуры Юхани Палласмаа пишет: «В наше время архитектуре угрожают два противоположных процесса: инструментализация и эстетизация. С одной стороны, наши секулярная, материалистическая и квази-рациональная культура превращает здания в инструментальные структуры, лишённые психического значения, для целей утилитарных и экономических. С другой стороны, в целях привлечения внимания, архитектура все больше превращается в изготовление соблазнительного эстетизированного изображения без укоренённости в нашем экзистенциальном опыте и лишённого подлинного желания жизни. Вместо того, чтобы быть живой и воплощать экзистенциальную метафору, сегодняшняя архитектура стремится производить чисто ретинальное изображение, архитектурные рисунки для соблазнения глаза» [Цит. по: 58]. Применение искусственного интеллекта в архитектурном проектировании заостряет вопрос об *эмоционально-смысловой глубине* создаваемых им или при его участии архитектурных образов. В то же время архитектурный материализм, выражающийся в господстве «новой ветви теории, которая занимается наукой, технологией и поведением материалов» [76] на новом витке архитектурного развития занижает значение собственно художественных формотворческих поисков. Но в русле синтетической традиции лосевской мысли можно не противопоставлять архитектуру как эко-техно-науку и архитектуру как искусство. Свободно-экспрессионистическое формообразование не только востребовано, но и может вступать в синтез с самыми новыми технологиями. Роль архитектора в этом процессе не сводится к программированию и контролю.

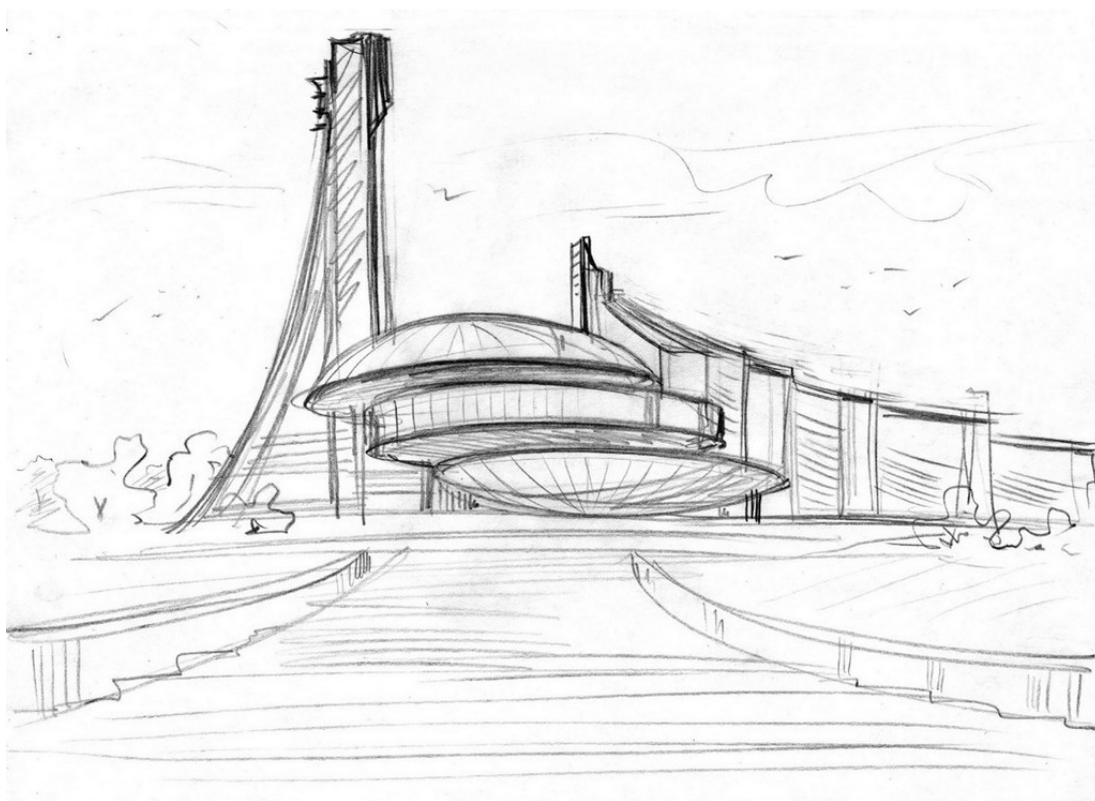
Возможности архитектурной композиции неисчерпаемы — так же как возможности музыкального творчества. Нисколько не умаляя значения контекстного подхода, и необходимости согласования системы здания со множеством внешних факторов, автор убежден, что поиск оригинальной, неповторимой и уникальной гармоничной и выразительной новой объемно-пространственной формы был, есть и останется одним из главных внутренних движущих мотивов, благодаря которому выбирают профессию архитектора. И хотя реальная архитектурная практика порою оказывается далека от поиска красоты и зависит от стесняющих внешних факторов, этим не обесценивается необходимость новых и новых поисков в экспериментальной архитектурной педагогике. Бурлящая картина формотворческих экспериментов в конце концов прояснится, и мы увидим контуры новой теории архитектурной композиции. Она будет построена не на отрицании или восхвалении старого или нового, а на стремлении к синтетическому знанию, к максимальному охвату всех формообразующих возможностей и их структуризации. Это приведет к выводу плодотворной архитектурно-педагогической системы, один из вариантов которой раскрыт в этих очерках.

Именно таким посылом — объединяющим противоположности и собирающим их в единое раздельный сплав — был движим в своих трудах великий русский философ, историк и богослов Алексей Федорович Лосев. В архитектурной области подобную по значимости системную работу провели Николай Ладовский и его последователи.

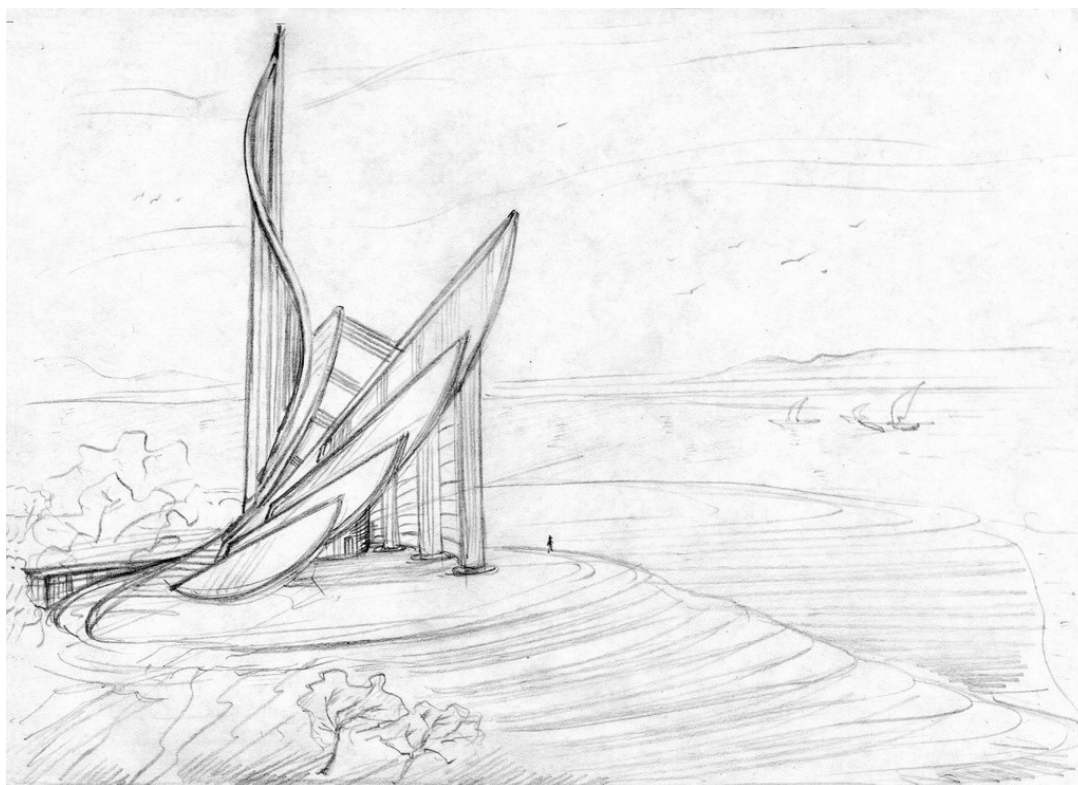
Автор надеется, что в пространстве этой книги и для читателей состоялась встреча двух школ — философско-диалектической и архитектурно-пропедевтической. Эта встреча раскрывает перед школьниками и студентами — будущими художниками, дизайнерами, архитекторами — новый творческий горизонт, даёт работоспособный креативный *метод* архитектурного формообразования и генерации новых выразительных объемно-пространственных композиций.

В архитектурно-формообразующем поиске индивидуальное самовыражение призвано достичь степени общественной значимости, союза субъективной творческой энергии архитектора и объективного социального запроса. Архитектура во все времена становится синтезом многообразных человеческих усилий и вестником новой красоты.

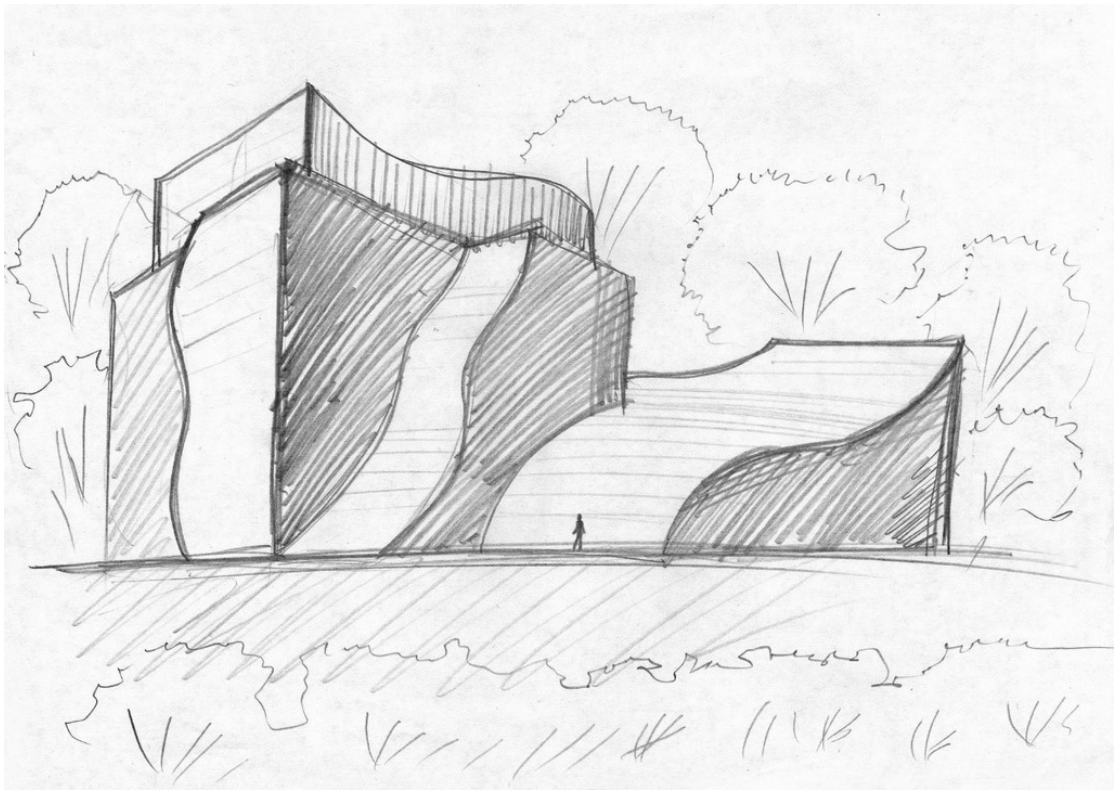
Опыты формообразования. Эскизы автора



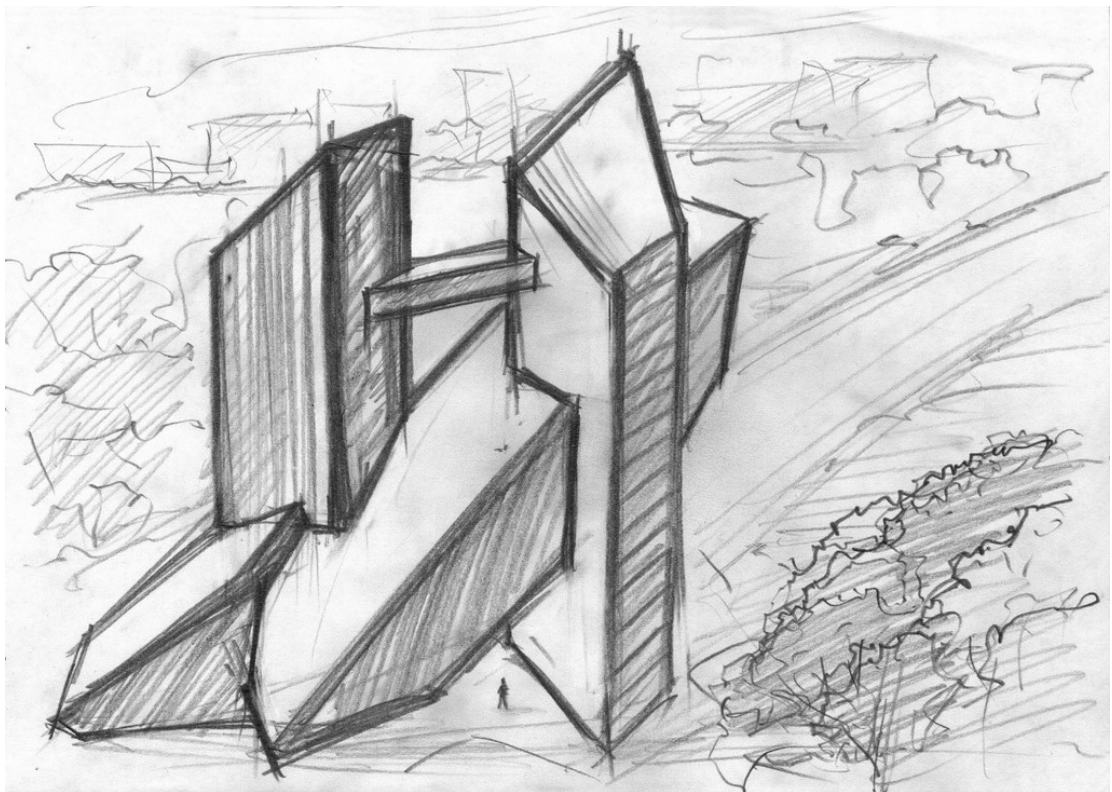
Институт космонавтики



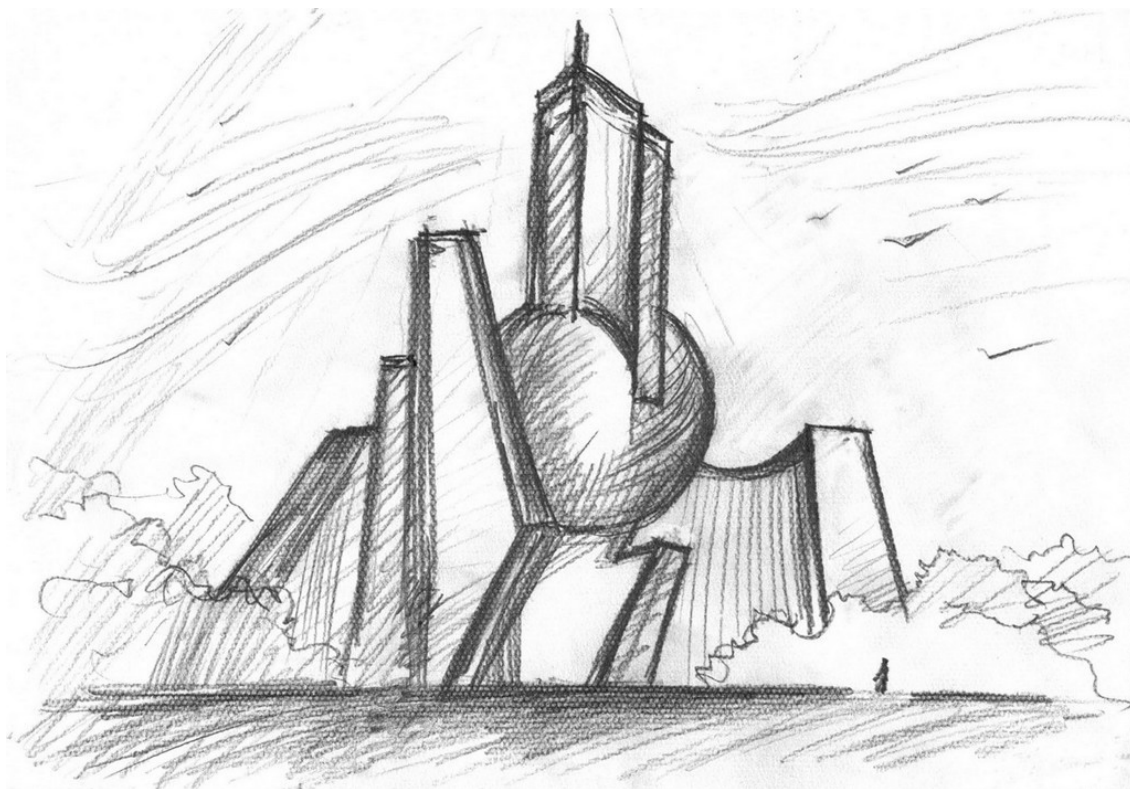
Клуб парусного спорта



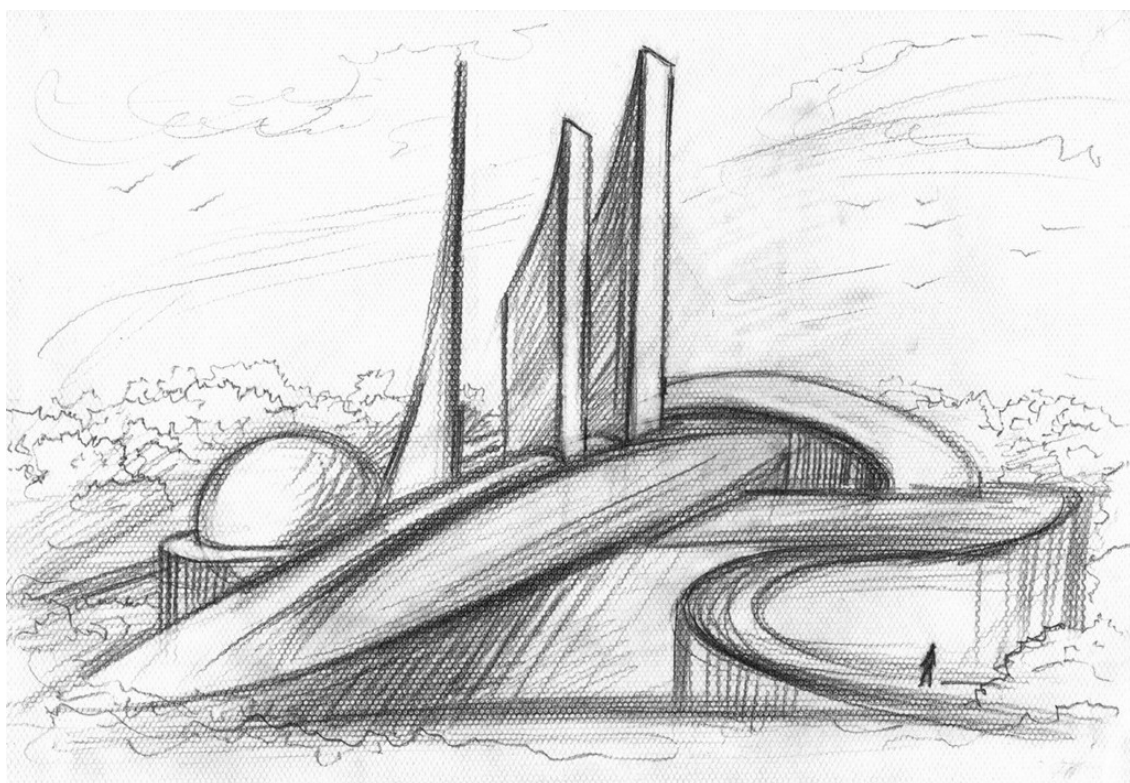
Архитектурная фантазия



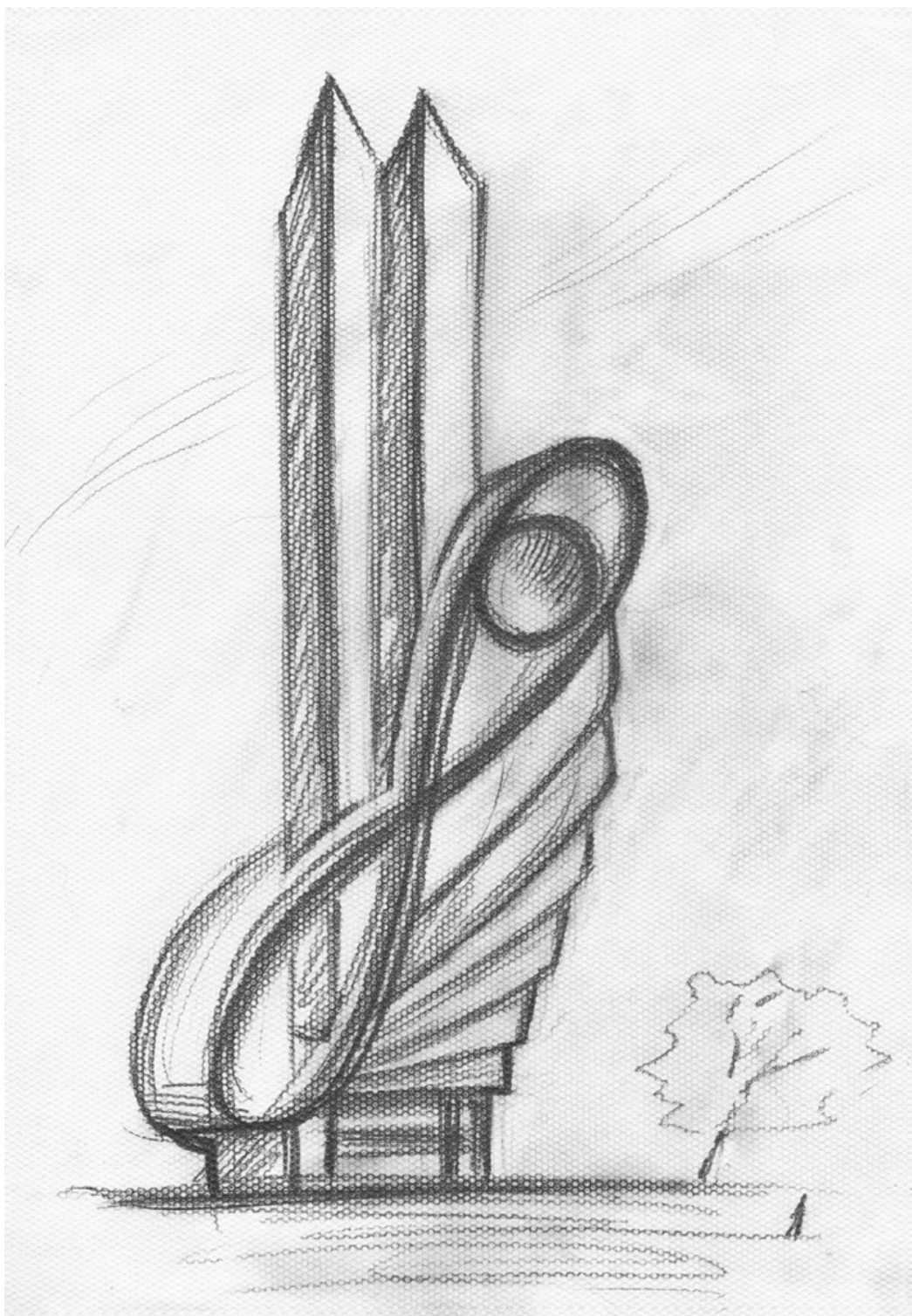
Бизнес-центр



Институт ядерной безопасности



Архитектурная фантазия



Институт диалектической математики

Примеры работ учеников студии Archineo

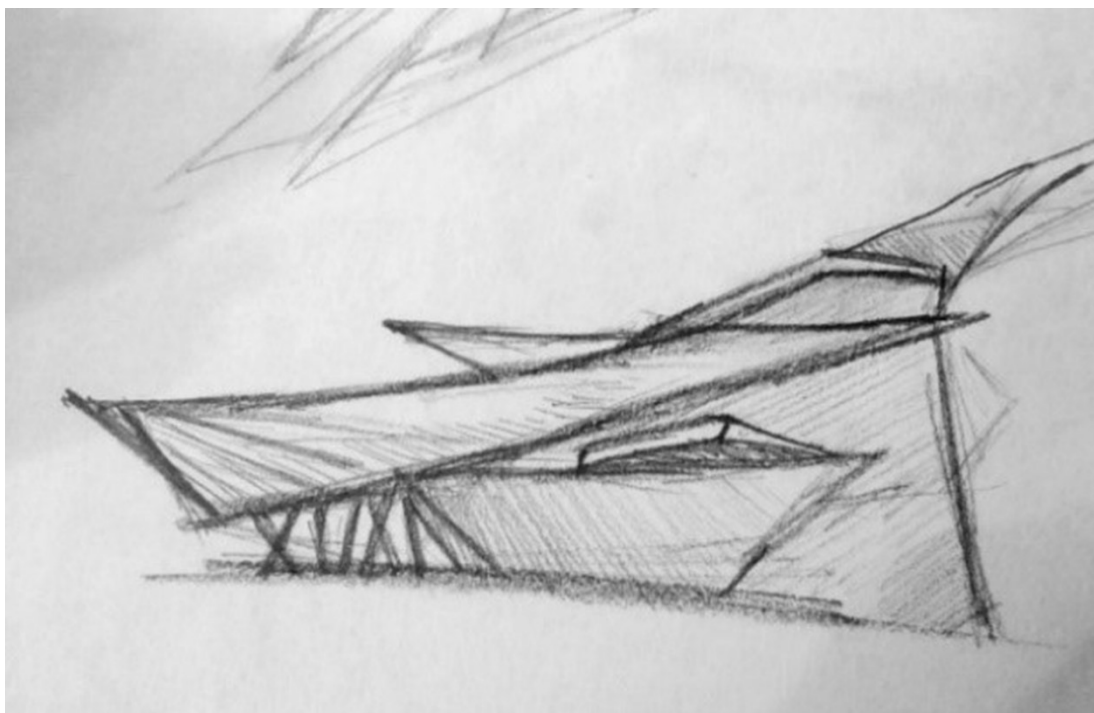
В нашей студии архитектурно-художественного развития обучение идет по проработанной программе, гармонично соединяющей логику и фантазию, рисунок от руки и компьютерное моделирование. Учащиеся на нашем курсе по архитектурному дизайну создают проекты, применяя в том числе рассмотренные в этой книге методы — диалектико-триадный и вербально-ассоциативный. В этом разделе приводятся фотографии работ моих учеников, начиная с 2020 года. Среди них проекты автобусной остановки, наблюдательной вышки, выставочного павильона, городских скульптур, мемориального комплекса, храма.

Творческое начало — важнейший ресурс в наступающую эру робототехники. За системным обучением креативному формообразованию — будущее, к которому устремлен наш курс по архитектурному дизайну.

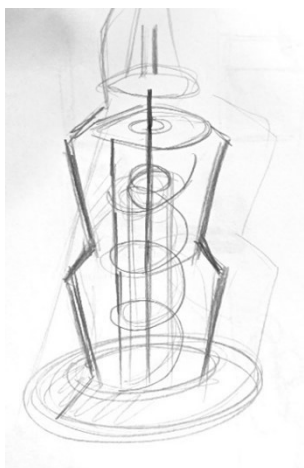
Буду благодарен за вопросы, комментарии, отклики, которые можно направлять на почту yuripogudin@archineo.ru или на vk.com/archineo

С пожеланием творческого роста моим читателям, Юрий Погудин

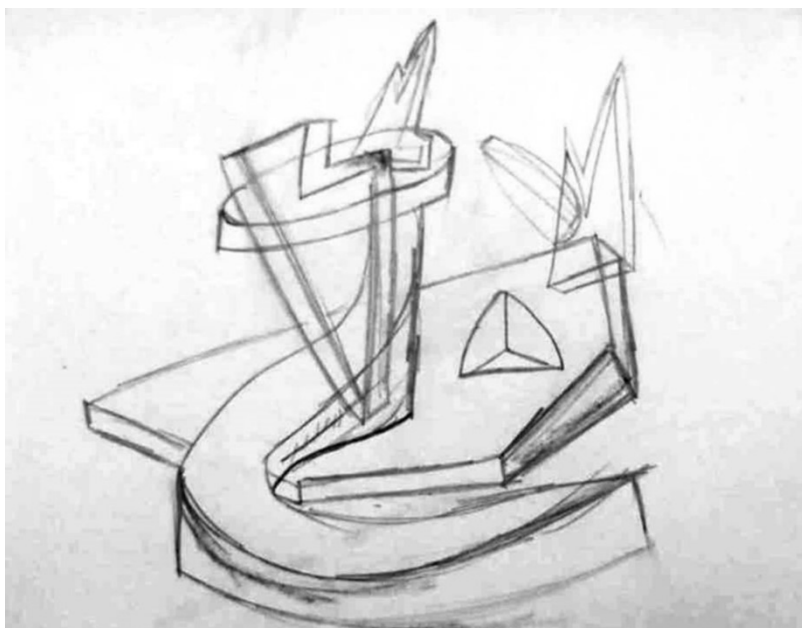
Атвобусная остановка в стиле Захи Хадид. Проект Анастасии Савченко



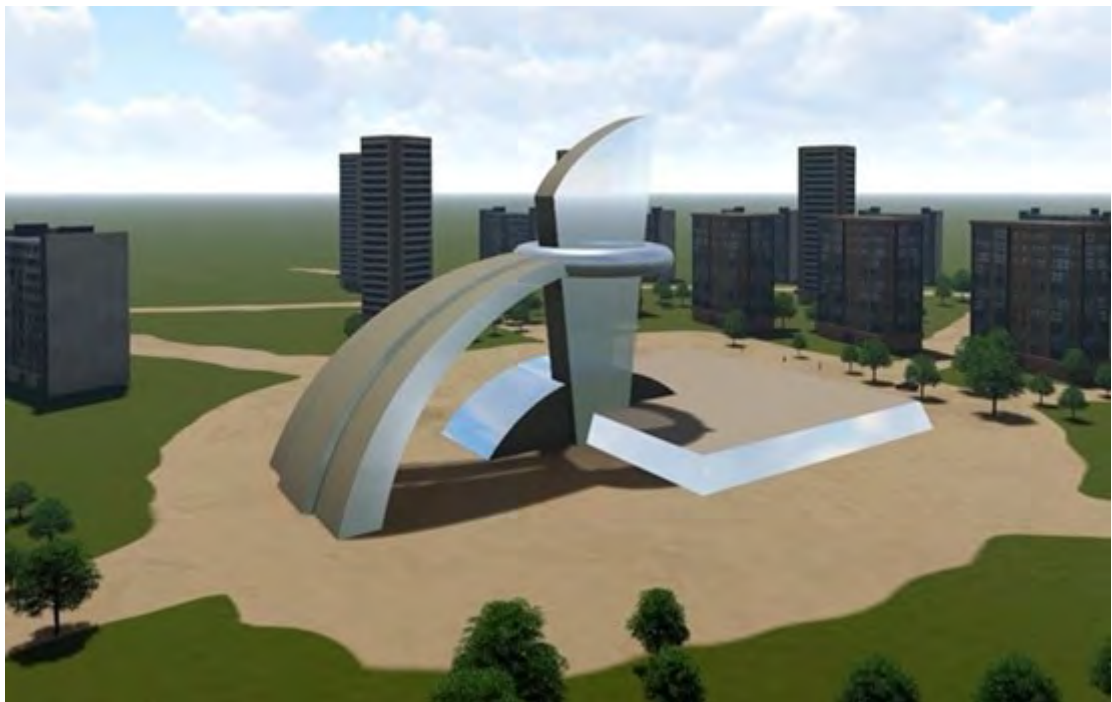
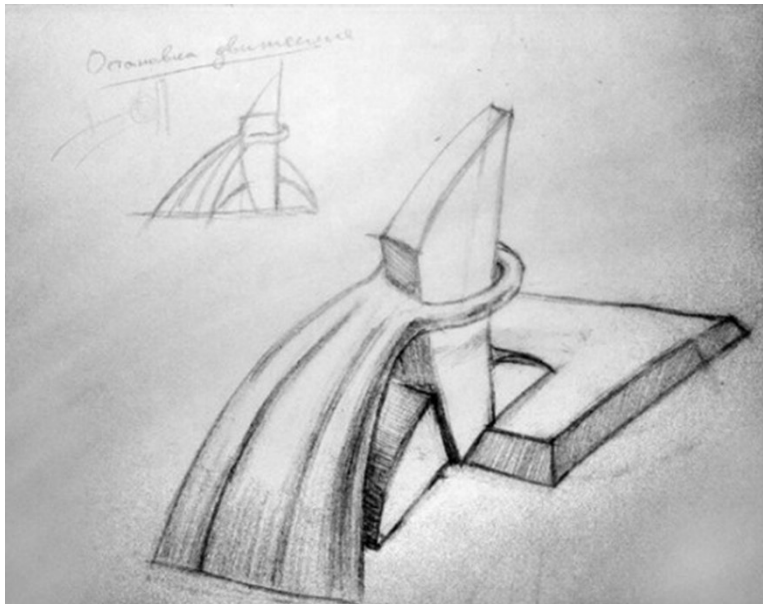
**Наблюдательная вышка–маяк. Проект Петра Семенова
1-е место в Кубке России по художественному творчеству (осень-2022)**



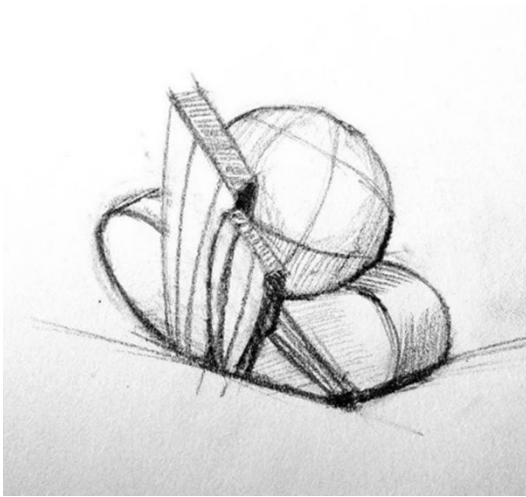
Городская скульптура. Проект Петра Семенова



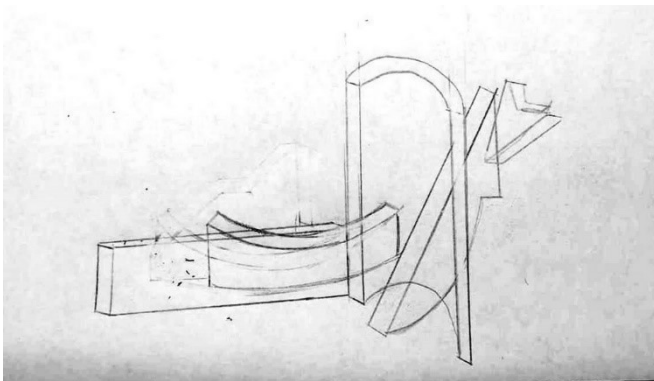
Отель Fusion. Проект Анастасии Савченко

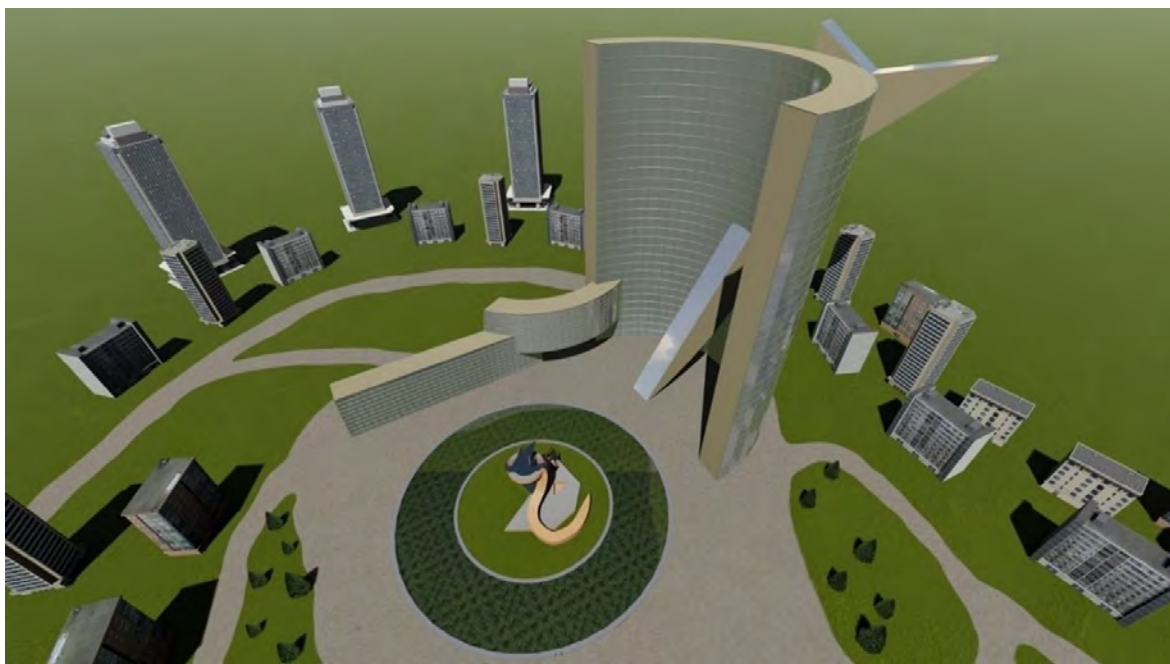


Планетарий. Проект Анастасии Савченко

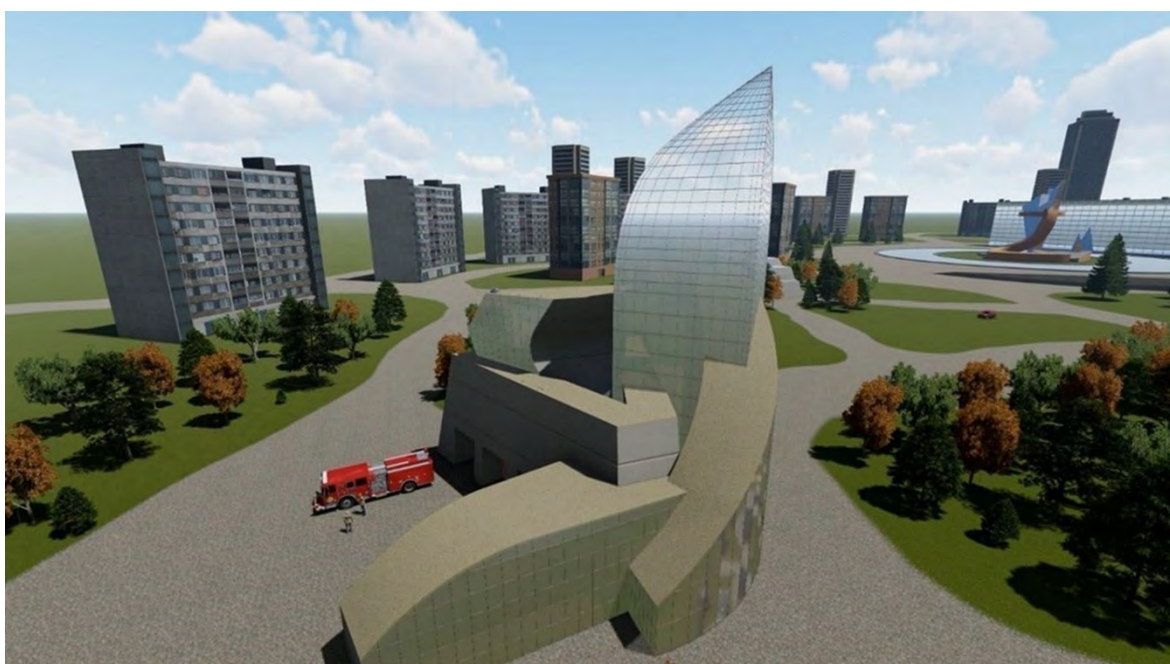


Бизнес-центр «Омега». Проект Петра Семенова

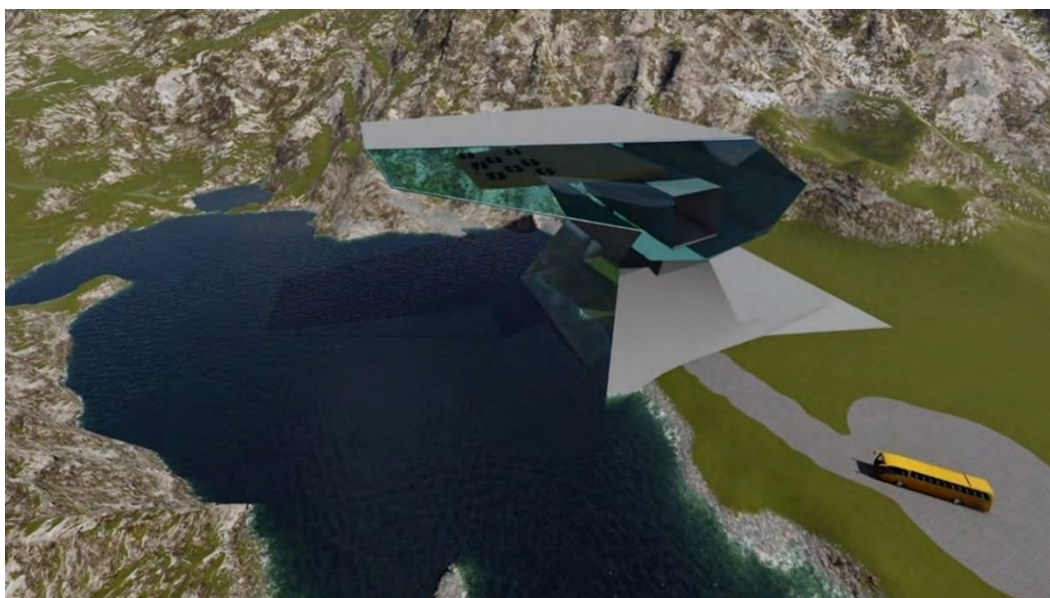
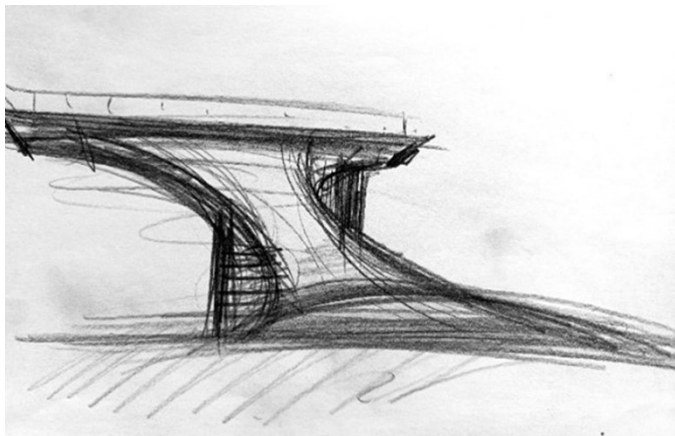




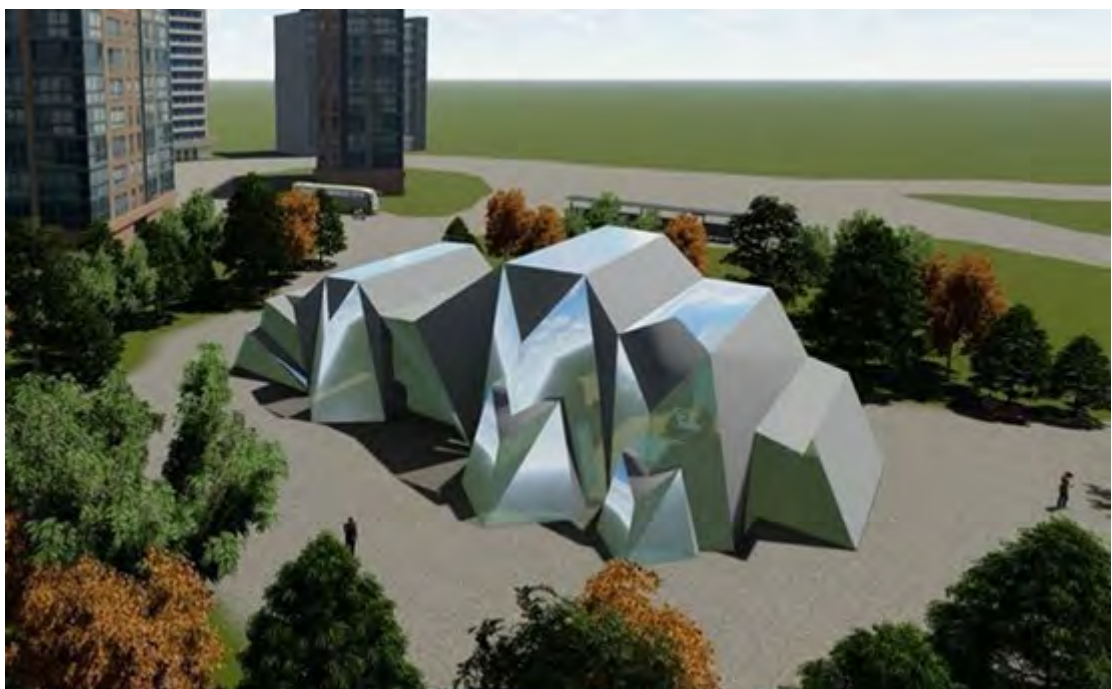
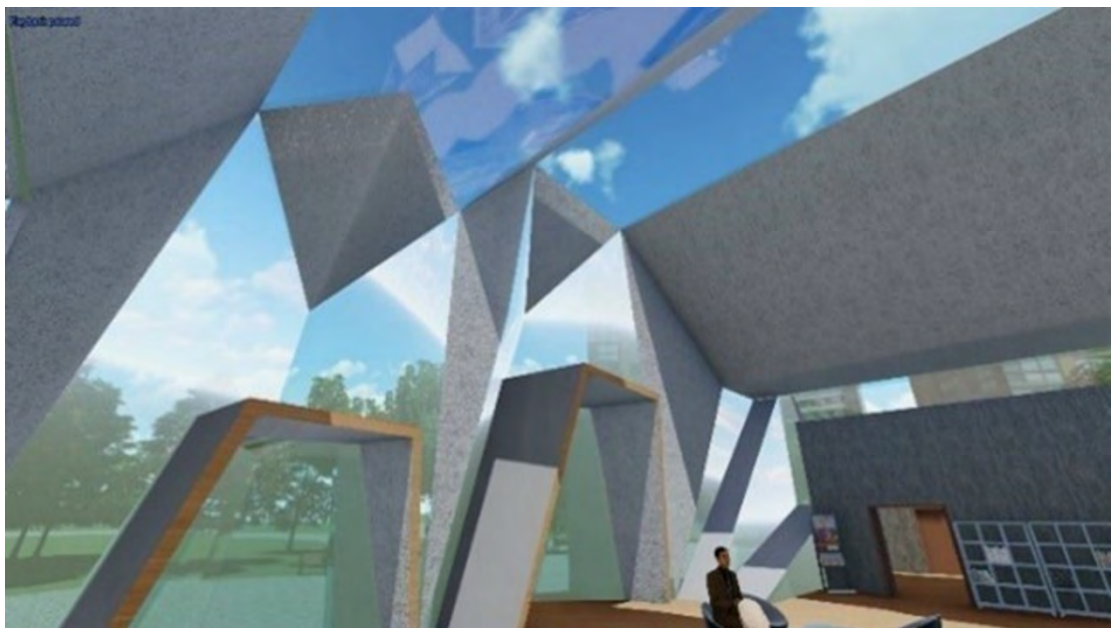
Пожарная станция. Проект Петра Семенова



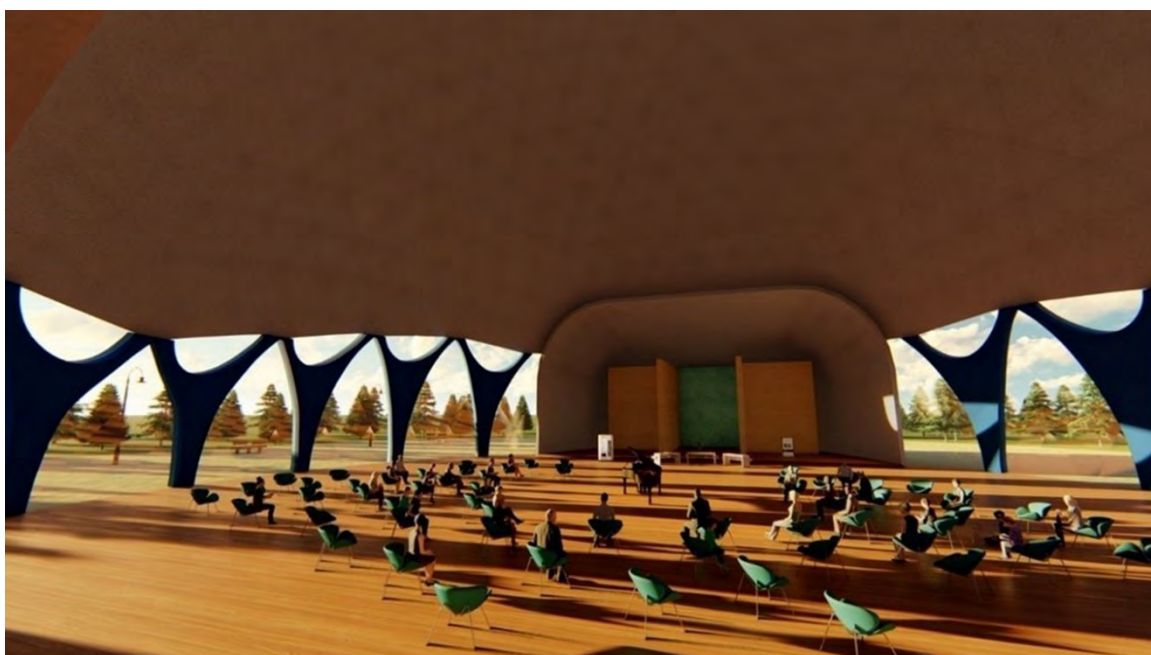
Ресторан над озером. Проект Петра Семенова

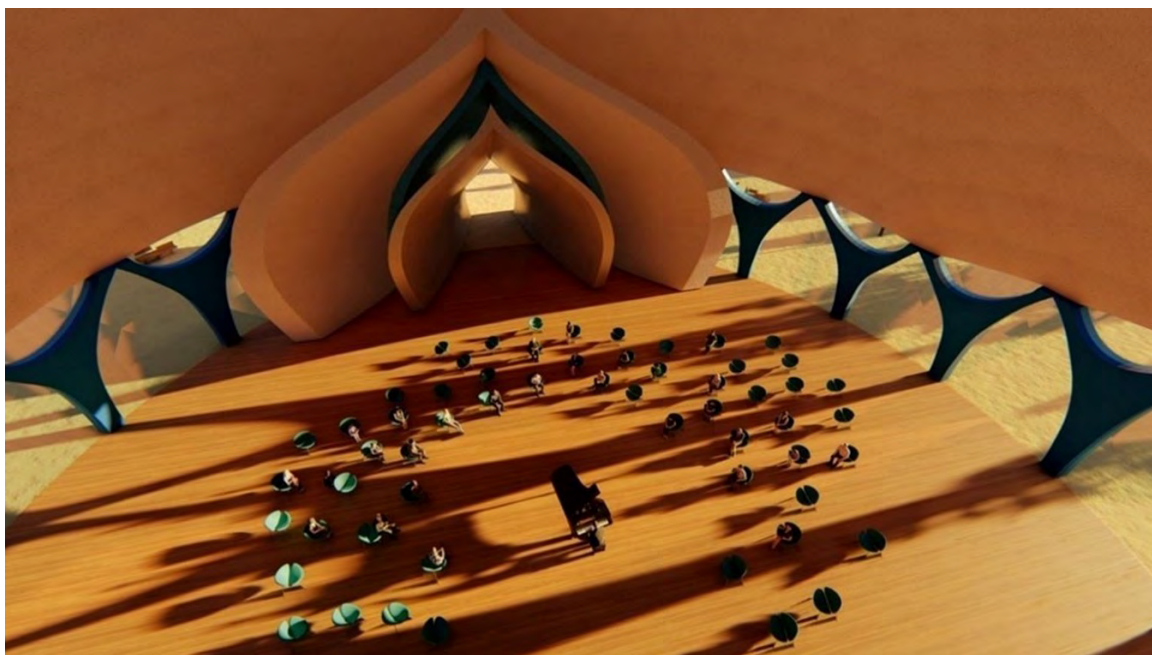


Культурно–досуговый центр «Кристалл». Проект Петра Семенова



**Концертно-выставочный павильон. Проект Анастасии Савченко
1-е место в Кубке России по художественному творчеству (весна-2022)**





Вход в городской парк. Проект Анастасии Савченко
1-е место в Кубке России по художественному творчеству (весна-2023)





Автосалон «Дельта». Проект Петра Семенова
1-е место в Кубке России по художественному творчеству (лето-2022)





**Выставочный стенд Банка ВТБ. Проект Анастасии Савченко
1-е место в конкурсе PRODESIGN.JUNIOR 2023**



Выставочный стенд автозавода «Москвич». Проект Петра Семенова
 2-е место в Кубке России по художественному творчеству (весна-2023)

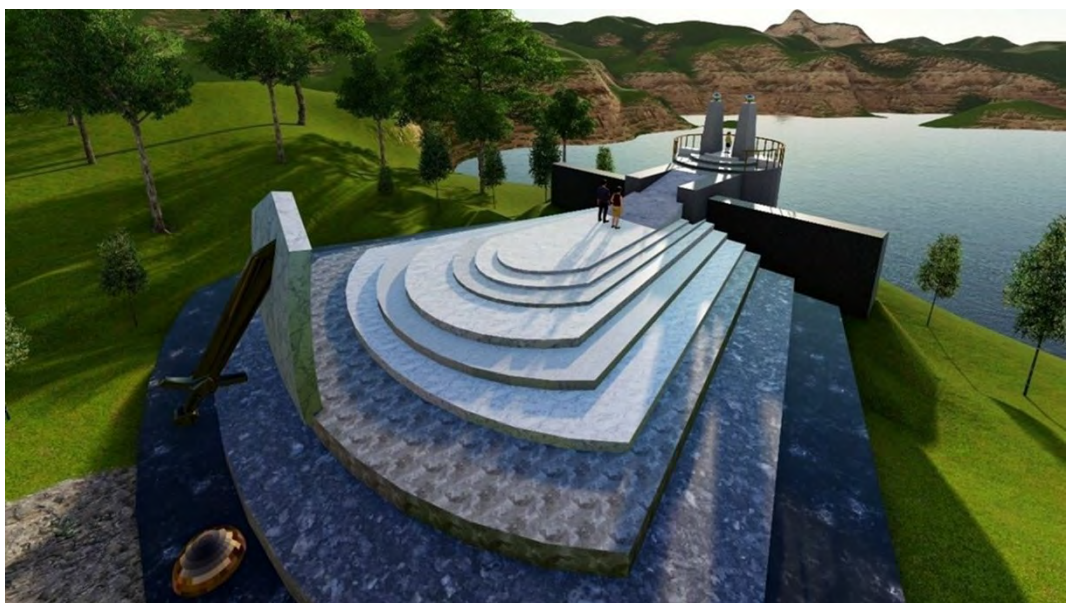
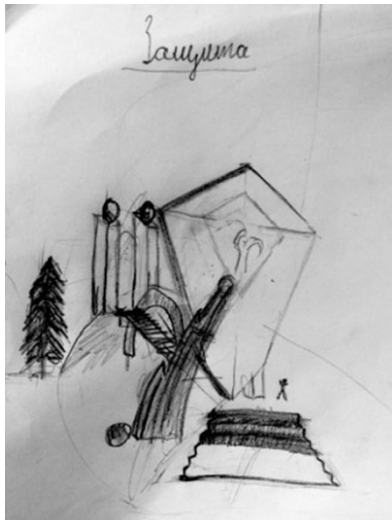


ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД *Москвич*



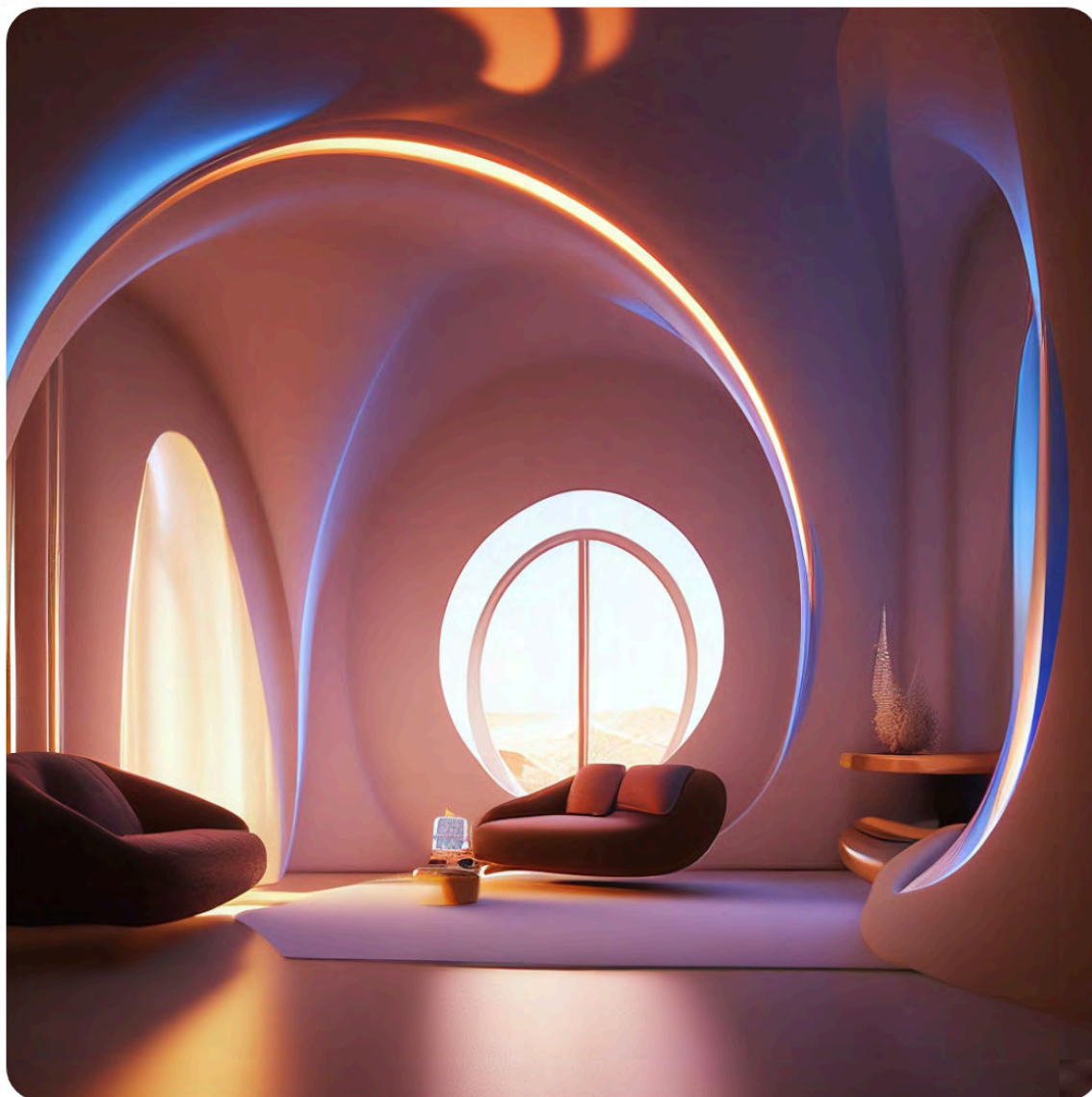
Проект ПЕТРА СЕМЁНОВА, г. Москва. Художественный руководитель Погудин Ю.А. Archineo.ru 2023

Мемориальный комплекс «Защита». Проект Вячеслава Ерохина.
 1-е место в Кубке России по художественному творчеству (весна-2023)



Опыты формообразования. Работа в нейросети

Нейросети - это достаточно мощный инструмент, но чтобы действительно вполне раскрыть его возможности, необходимо иметь определенную школу за плечами: школу мысли, опыт рисунка, знание истории искусств. В основе - по-прежнему - творческая мысль, выражающаяся в первую очередь словесно. Ниже приведены примеры архитектурных концептов, сгенерированных нейросетью в ответ на идеи-запросы автора по методике, основанной на раскрытых в этой книге принципах.































Кратко об авторе и его учениках, проекты которых показаны в книге



Юрий Александрович Погудин, 1982 г.р.

педагог–художник
и архитектурный дизайнер,
руководитель студии архитектурно-
художественного развития Archineo
г. Зеленоград



Петр Семенов, 2004 г.р.

студент Колледжа «Синергия»,
отделение Дизайн
г. Москва



Анастасия Савченко, 2007 г.р.
студентка Художественного лицея №1188
г. Москва



Вячеслав Ерохин, 2011 г.р.
учащийся Школы № 1288 имени Героя Советского Союза
Надежды Викторовны Троян
г. Москва

Литература

1. *Лосев А.Ф.* Бытие — Имя — Космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993.
2. *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1995.
3. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». — М.: «Гнозис», 2022.
4. *Лосев А.Ф.*, Диалектические основы математики. — М.: Academia, 2013.
5. *Лосев А.Ф.*, Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: «Русский мир», 2014.
6. *Лосев А.Ф.*, Учение о стиле. — М., СПб: «Нестор-История», 2019.
7. *Лосев А.Ф.*, Дерзание духа. — М.: Издательство политической литературы, 1989.
8. *Лосев А.Ф.*, История античной эстетики. Ранняя классика. — М.: «Аст», 2000.
9. *Лосев А.Ф.*, История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х книгах. Книга 1. — М.: «Искусство», 1992.
10. *Бибихин В.В.*, Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2004.
11. *Троицкий В.П.*, Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева: Русский Прокл. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: ЛЕНАНД, 2022.
12. *Кашина И.В.*, Феноменология архитектурной формы в концепции А.Ф. Лосева, в кн. Лосевские чтения, Труды международной ежегодной научной конференции. Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) имени М.И. Платова, 2015.
13. *Свт. Григорий Нисский*, Об устройении человека. — в кн.: Восточные отцы и учителя церкви IV в. Антология. Том 2. — М.: Либрис, 1996.
14. *Флоренский П.А.*, Сочинения в четырёх томах, т.3(1). — М.: «Мысль», 1999.
15. *Флоренский П.А.* Число как форма. — М.: МЦНМО, 2021.
16. *Флоренский П.А.* Священное переименование. Изменение имен как внешний знак перемен в религиозном сознании. — М.: Храм св. мученицы Татианы, 2006.
17. *Розанов В.В.* О Понимании. — М.: Танаис, 1996.
18. Всеобщая история архитектуры. Том 1. — М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. — 1958.
19. Всеобщая история архитектуры. Том 2. — М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. — 1963.

20. *Иконников А.В.*, Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 1. — М.: «Прогресс–Традиция», 2001.
21. *Иконников А.В.*, Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 2. — М.: «Прогресс–Традиция», 2002.
22. *Иконников А.В.*, Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. — М.: URSS, 2006.
23. *Хан–Магомедов С.О.*, Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996.
24. *Хан–Магомедов С.О.* Конструктивизм. — М.: «Стройиздат», 2003.
25. *Хан–Магомедов С.О.* Рационализм — «формализм». — М.: «Архитектура–С», 2007.
26. *Хан–Магомедов С.О.* Супрематизм и архитектура. — М.: «Архитектура–С», 2007.
27. *Степанов А.В., Туркус М.А. (Ред.)*, Объемно–пространственная композиция в архитектуре. — М.: Архитектура–С, 2014.
28. *Степанов А.В. (Ред.)*, Объемно–пространственная композиция. — М.: «Стройиздат», 1993.
29. *Ревзин Г.И.* Очерки по философии архитектурной формы. — М.: ОГИ, 2002.
30. *Ревзин Г.И.*, Как устроен город. — М.: Strelka Press, 2021.
31. *Ревзин Г.И.*, Как устроен город будущего. — М.: Strelka Press, 2022.
32. *Рябушин А.В.* Заха Хадид. Вглядываясь в бездну. — М.: «Архитектура–С», 2007.
33. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий. Книга первая: Лидеры профессии и новые имена. — М.: «Искусство — XXI век», 2010.
34. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий. Книга вторая: Поиски и открытия. — М.: «Искусство — XXI век», 2014.
35. *Метленков Н.Ф.* Динамика архитектурного метода. Том 1. — Бишкек, 2018.
36. *Кудрявцев А.П. (Ред.)*, Архитектура изменяющейся России: состояние и перспективы. — М.: КомКнига, 2011.
37. *Кудрявцев А.П. (Ред.)*, Архитектурное образование: проблемы развития. — М.: УРСС, 2002.
38. Теория композиции как поэтика архитектуры. — М.: «Прогресс–Традиция», 2002.
39. *Добрицына И.А.* От постмодернизма к нелинейной архитектуре. — М.: Прогресс–Традиция, 2004.

40. Добрицына И.А. (Ред.), Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. — М.: URSS, 2017.
41. Азизян И.А. (Ред.). Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени — Санкт–Петербург: Коло, 2009.
42. Мелодинский Д.Л. Архитектурная пропедевтика. История. Теория. Практика. — М.: Книжный дом «Либроком», 2011.
43. Мелодинский Д.Л. Ритм в архитектурной композиции. — М.: Книжный дом «Либроком», 2014.
44. Рочегова Н.А., Барчугова Е.В., Основы архитектурной композиции. Курс виртуального моделирования. — М.: Издательский центр «Академия», 2011.
45. Касьянов Н.В. (Ред.), Архитектурное формообразование и геометрия. — М.: ЛЕНАНД, 2010.
46. Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: «Искусство», 1971.
47. Константин Степанович Мельников. — М.: «Искусство», 1985.
48. Шумахер П. Формализм и формальное исследование. — в кн.: Заха Хадид. Архитектура Нового времени. — М.: Эксмо, 2019. — С. 8–13.
49. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н., Архитектура и психология. — М.: Юрайт, 2018.
50. Забелшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю., Архитектура и эмоциональный мир человека. — М.: Стройиздат, 1985.
51. Сапрыкина Н.А., Основы динамического формообразования в архитектуре. — М.: Архитектура–С, 2005.
52. Прак Н.Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. — М.: Издательский дом Дело, 2018.
53. Танкаян В.Г. (сост.), Архитектура глазами человечества. — СПб: Стройиздат, 1999.
54. Кандинский В., Точка и линия на плоскости. — СПб: Азбука–классика, 2005.
55. Бычков В.В. (Ред). Лексикон неонклассики. Художественно–эстетическая культура XX века. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021.
56. Фредерик М., 101 полезная идея для архитекторов. — СПб.: Питер, 2009.
57. Чернышев О.В., Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна. — Минск: Харвест, 1999.
58. Невлютов М.Р., Феноменологические концепции современной теории архитектуры // АМГТ. — 2015. — № 3 (32).

59. *Климачева Е.А., Василенко Н.А.*, Факторы, влияющие на восприятие геометрической формы в архитектурной композиции, в кн. Образование. Наука. Производство. Материалы X Международного молодежного форума с международным участием. Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова, 2018.
60. *Янушкина Ю.В.*, Логика архитектурного выражения. — Волгоград, ВолГГТУ, 2018.
61. *Кокорина Е.В.*, Мелодия архитектуры — симфония времени // Научный журнал строительства и архитектуры. — 2019. — №1 (53). — С.93–105.
62. *Кошеутова О.Л.*, Преемственность архитектурно–художественного образования в процессе довузовской и вузовской подготовки — Омск, 2016.
63. *Шекли Р.*, «Координаты чудес», в кн.: Собрание сочинений в 4–х тт., том 4. — Харьков: «Фабула», 1994.
64. *Погудин Ю.А.*, Диалектическая логика и архитектурное формообразование. О применении в архитектурной пропедевтике категории синтеза в понимании А.Ф. Лосева // Credo New. — 2022. — №4. — С.108–133.
65. *Погудин Ю.А.*, Вербально–ассоциативный метод архитектурного формообразования. Архитектурная форма как смысл (в русле эстетики выражения А.Ф. Лосева) // Credo New. — 2023. — №1. — С.110–128.
66. *Погудин Ю.А.*, Система категорий архитектурной формы и проблемы обучения архитектурной композиции (к построению системы архитектурных категорий в духе цельной философии А.Ф.Лосева) // Credo New. — 2023. — №2. — С.67–84.
67. *Раннапорт А.Г.* К пониманию архитектурной формы. URL: <https://archi.ru/elpub/91121/k-ponimaniyu-arkhitekturnoi-formu> (дата обращения: 28.05.2022)
68. *Ревзин Г.И.* «ЭКСПО 2020: Европа и отказ от формы». URL: <https://archi.ru/world/95260/grigori-revzin-ob-ekspro-evropa> (дата обращения 21.01.2022)
69. *Шумахер П.* Манифест параметризма. URL: <https://www.hiteca.ru/2013/10/manifesto.html> (дата обращения 17.02.2022)
70. URL: <https://studfile.net/preview/3547323/> (дата обращения: 15.04.2023)
71. Вакуум. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Вакуум> (дата обращения: 21.02.2022).
72. Дети не должны бояться школы. Манифест Шалвы Амонашвили к 1 сентября, URL: https://mel.fm/ucheba/uchitelya/2136895-amonashvili_manifest (дата обращения: 10.07.2022)
73. URL: <https://kosygin-rgu.ru/abiturient/frmofprogadmtst.aspx> (дата обращения: 08.11.2022)

74. URL: <https://artfestival.info/index.php/ru/pobediteli-2022-leto-s-peterburg/619-2022-7> (дата обращения: 08.11.2022)

75. URL: <https://www.interior.ru/architecture/2293-zakha-khadid-issledovatel'skij-tsentr-v-saudovskoj-aravii.html> (дата обращения: 08.05.2023)

76. Neil Leach, Digital Morphogenesis, URL: <https://neilleach.files.wordpress.com/2009/09/digital-morphogenesis.pdf> (дата обращения: 09.07.2023)

77. *Погудин Ю.А.* Манифест диалектических синтетизма и архитектуры (2023), URL: <https://www.litres.ru/book/uriy-aleksandrovich-pogudin/manifest-dialekticheskoy-arhitektury-70130722/> (дата обращения: 26.12.2023)

МАНИФЕСТ ДИАЛЕКТИЧЕСКИХ СИНТЕТИЗМА И АРХИТЕКТУРЫ (творческое кредо архитектурно-эстетического течения)¹¹³

Аннотация: В манифесте раскрыто творческое кредо архитектурно-эстетического течения. Диалектический синтетизм – эстетика и архитектура, композиционные решения которых основываются на стремлении синтезировать параметры-оппозиции геометрической формы, достигая пластической выразительности в единстве с функциональной целесообразностью и социальной значимостью. Смысловой источник концепции – категория синтеза в диалектической философии Алексея Федоровича Лосева (1893-1988).

MANIFESTO OF DIALECTICAL SYNTHETISM AND ARCHITECTURE (creative credo of the architectural and aesthetic trend)

Abstract: The manifesto reveals the creative credo of the architectural and aesthetic trend. Dialectical synthetism is aesthetics and architecture which bases its compositional solutions on the desire to synthesize the opposition parameters of geometric form, achieving plastic expressiveness combined with functional consistency and social significance. The semantic source of the concept is the category of synthesis in dialectical philosophy of Alexey Fedorovich Losev (1893-1988).

На русском

1. Архитектура в истории преодолела огромный путь и выходит на новые рубежи. XXI век ознаменован цунами архитектурных форм – столь многообразных, что стало крайне трудно отличить прекрасное от эффектного, благородное – от интересного. Уже в истоках современной архитектуры – век назад – это привело к девальвации понятия красоты. Но по смыслу своему это понятие не исчезло. Не называя красоту красотой, каждый современный художник/дизайнер/архитектор ищет форму и осмысленную, и прекрасную – в соответствии со своим творческим кредо.
2. Современный мир в очередной раз раздирают духовные и территориальные противоречия. Духовная идентичность народов и цивилизаций не является и не должна быть единообразным монолитом. Как у каждого человека есть свой жизненный путь – его судьба, так есть собственная судьба у каждого народа и у каждой страны.

¹¹³ Первая публикация: Credo New 2024 №1(115). С.100-111. URL: <https://credo-new.ru/archives/3048>

3. Искусство и архитектура – те сферы творчества, где разные по мировоззрению люди могут быть едины в понимании и чувстве красоты и прекрасного.

4. Многим прежним творческим и архитектурным манифестам свойственен негативизм – как отрицание предшествующего крупного стиля. Так, модернизм обесценивает классику (оставаясь связанным с нею в чувстве пропорций), а параметризм – модернизм. Диалектическая архитектура рассматривает историю форм и стоящих за ними смыслов как борьбу и единство противоположностей. В достижении такого единства ключевой категорией становится синтез.

5. Возможно применение диалектической триады к построению геометрических форм, и рассмотрение форм и их частей и качеств внутри архитектурной композиции как тезисов, антитезисов и синтезов.

6. В определении критериев новой архитектурной красоты мы можем опираться на теорию диалектического синтеза противоположностей. Диалектический синтез есть не только общеизвестный синтез искусств. Это есть прямой формообразующий синтез противоположностей всего художественного диапазона инструментария творца-архитектора, данный как вещественно-геометрическое становление архитектурной композиции в выразительной форме целесообразного пространства.

7. Синтез становится таким объединением двух противоположных начал, в котором они *не только не теряют себя, но и обретают в новой цельности новые качества, до синтеза им неведомые*. Целое есть единичность, данная как синтез своих частей и свойств, несводимый на их сумму, и явленный в форме.

8. Принцип синтеза как принцип порождения новых категорий из разных и противоположных явлений и свойств может быть взят архитекторами-практиками в арсенал средств поиска новых выразительных композиций. Диалектический метод имеет потенциал стать ключевым в будущей разработке общей и прикладной теорий творчества и композиции. Архитектура на этом пути – мощный источник вдохновения и созидания.

9. Любая категория геометрии, начиная с точки, одновременно является и отвлечённо–математическим понятием, и словесно–логическим, и наглядно–визуальным. Если наглядный образ восьмигранника есть некоторое соединение образов квадрата и круга, то это одновременно прекрасно в обеих отношениях – и логическом, и визуальном. Если диалектическое построение являет движение категорий и красоту в их смыслообразовании, то и наглядная и вещественная геометрия будут слепком, отражением и выражением этого движения и этой красоты. Геометрическое понятие становится точкой пересечения логики и эстетики.

10. Если на логико–геометрическом уровне мы диалектически сочетаем понятия, и наш ум воспринимает эту связь как логичную, цельную и потому прекрасную, то и на визуально–геометрическом и вещественно–архитектурном уровне она будет в художественном отношении логичной, цельной и прекрасной.

11. Геометрическая архитектурная форма способна выражать конкретно–мифологические и абстрактно–вербальные смыслы, внутренние энергии и события души человека. Объемно–пространственные формы могут быть выразительными изваяниями словесно–эмоциональных, умно–сердечных смысловых полаганий человека.
12. Диалектический принцип архитектурной композиции – не из однотипного созидать разное, а из разного и противоположного – созидать цельное. Композиция тогда становится не преодолением однообразия стандартизации, а полнотой сопряжения (синтеза) разнородных форм в единораздельное целое. Диалектическая архитектурная форма являет синтез и развернутое в пространстве становление синтеза её параметров-оппозиций.
13. Метод архитектурного формообразования на основе диалектической триады обеспечивает связь частей композиции в логическое целое, осознанно или неосознанно считываемое на визуальном уровне как особая системность и выразительность формы. Спонтанная формообразующая стихия, структурированная контрапунктом диалектической логики, выходит на уровень логически выстроенной выразительной объемно–пространственной формы.
14. Вербально–ассоциативный метод инициирует пробуждение активной формообразующей фантазии. Порожденные ею первичные образы, структурируемые архитектурно–диалектическим методом, становятся источником генерации принципиально новых композиционных объемно–пространственных решений.
15. Архитектурная форма есть структурно–пластическая цельность, явленная в конкретном фигурном образе внешнего объема и внутреннего пространства.
16. Приоритетным направлением развития архитектуры становятся не техника и технический прогресс, а социология и благополучие человека. Воздействие архитектуры на общество в целом и на отдельного человека, на поведение и настроение, на дух и волю – и обратно, антропо-социальное воздействие на архитектуру – первоочередные направления для теоретического и практического поиска.
17. Цель диалектических синтетизма и архитектуры – создание новой красоты, рождающейся на стыках конструктивных формообразующих оппозиций и в согласии с эталонами золотой меры классики.
18. Диалектическая архитектурная композиция построена не на отрицании или восхвалении старого или нового, а на стремлении к синтетическому знанию, к максимальному охвату всех формообразующих возможностей и их структуризации.
19. Внутренний синтез принципов классической и современной архитектур создаст новую архитектуру – в равной мере и преемственную, и новаторскую.

20. Архитектура не должна стать рабыней технологий, программирования и "искусственного интеллекта". Архитектура творится духом – в единстве ума, сердца и опыта.

21. Наша душа, наше сердце с доступным нам чувством красоты и воображение – вот та среда, внутри которой совершается творческое событие транскрипции смысловой и кинетической энергии в актуальную бесконечность формы.

22. В архитектурно-формообразующем поиске индивидуальное самовыражение призвано достичь степени общественной значимости, союза субъективной творческой энергии архитектора и объективного социального запроса. Архитектура во все времена становится синтезом многообразных человеческих усилий и вестником новой красоты.

23. Архитектура – арена деятельности и общения людей. Её задача – содействовать миру между людьми и гармонизации человеческого духа.

Погудин Ю.А.



МАНИФЕСТ ДИАЛЕКТИЧЕСКИХ СИНТЕТИЗМА И АРХИТЕКТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА

1. Погудин Ю.А. Диалектическая логика и архитектурное формообразование. О применении в архитектурной пропедевтике категории синтеза в понимании А.Ф. Лосева // Credo New. – 2022. – №4. – С.108–133.

URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49960561> (дата обращения: 09.01.2024)

2. Погудин Ю.А. Вербально–ассоциативный метод архитектурного формообразования. Архитектурная форма как смысл (в русле эстетики выражения А.Ф. Лосева) // Credo New. – 2023. – №1. – С.110–128.

URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=53961096> (дата обращения: 09.01.2024)

3. Погудин Ю.А. Система категорий архитектурной формы и проблемы обучения архитектурной композиции (к построению системы архитектурных категорий в духе цельной философии А.Ф.Лосева) // Credo New. – 2023. – №2. – С.67–84.

URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=54891440> (дата обращения: 09.01.2024)

4. Погудин Ю.А. Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта. – М.: ЛитРес, 2023.

URL:

<https://www.litres.ru/book/uriy-aleksandrovich/dialektika-arhitekturnoy-formy-ocherki-arhitekturnoy-69485020/> (дата обращения: 09.01.2024)

5. Погудин Ю.А. Диалектика архитектуры. – М.: ЛитРес, 2024.

URL:

<https://www.litres.ru/book/uriy-aleksandrovich-pogudin/dialektika-arhitektury-69840274/> (дата обращения: 09.01.2024)

In English

1. Architecture has come a huge way in its history, and now it is entering new frontiers. The 21st century witnesses a tsunami of architectural forms - such multifarious that it has become difficult to distinguish between beautiful and eye-catching, between noble and interesting. Already at the origins of modern architecture – a century ago – it led to the devaluation of the concept of beauty. But in its essence this concept has not disappeared. Without calling beauty by its name, every modern artist/designer/architect is looking for a form that is both meaningful and beautiful – in accordance with his creative credo.
2. The modern world is once again torn apart by spiritual and territorial contradictions. The spiritual identity of peoples and civilizations is not a uniform monolith, and it should not be one. Just as every person has his own life path – his destiny, so every nation and every country has its own destiny.
3. Art and architecture are those areas of creativity where people with different worldviews can be united in understanding and feeling beauty.
4. Many previous creative and architectural manifestos are characterized by negativism – as a negation of the previous major style. Thus, modernism dismisses the classics (remaining connected with it in a sense of proportions), and parametricism dismisses modernism. Dialectical architecture considers the history of forms and their meanings as a struggle and unity of opposites. In achieving such unity, synthesis becomes the key category.
5. It is possible to apply the dialectical triad to the construction of geometric forms, and consider forms and their parts and qualities within an architectural composition as theses, antitheses and syntheses.
6. In determining the criteria for a new architectural beauty, we can rely on the theory of the dialectical synthesis of opposites. The dialectical synthesis is not only a well-known synthesis of the arts. This is a direct form-building synthesis of the opposites of the entire aesthetic range of the architect's tools presented as tangible and geometric genesis of an architectural composition in the expressive form of reasonable space.
7. Synthesis becomes such a union of two opposite principles, where they not only do not lose themselves, but also acquire new qualities in a new integrity unknown to them before synthesis. The whole is a singularity presented as the synthesis of its parts and properties, which is irreducible to their sum and is manifested in form.
8. Practicing architects can use the principle of synthesis (as the principle of generating new categories from different and opposite phenomena and properties) as another means of searching for new expressive compositions. The dialectical method has the potential to become a key one in the future development of general and applied creativity and composition theories. Architecture is a powerful source of inspiration and creativity in this way.

9. Any category of geometry, starting from a point, is at the same time an abstract mathematical concept, a verbal logical and a visual one. If the visual image of an octagon is some combination of images of a square and a circle, then it is simultaneously beautiful in both respects – both logical and visual. If the dialectical construction shows the movement of categories and beauty in their sense generation, then both visual and material geometry will be a mould, reflection and expression of this movement and this beauty. The geometric concept becomes the point of intersection of logic and aesthetics.

10. If at the logical and geometric level we dialectically combine concepts, and our mind perceives this connection as logical, integral and therefore beautiful, then at the visual-geometric and material–architectural level it will be artistically logical, integral and beautiful.

11. A geometric architectural form is capable of expressing concrete mythological and abstract verbal meanings, internal energies and events of the human soul. Three–dimensional forms can be expressive sculptures of verbal and emotional, intellectual and heartfelt notional beliefs of a person.

12. The dialectical principle of architectural composition is not to create different things from things of the same type, but to create the whole from different and opposite ones. The composition then is not limited to overcoming of the monotony of standardization, but encompasses the completeness of the combination (synthesis) of heterogeneous forms into a single whole. The dialectical architectural form is a synthesis and a birth of the synthesis of its opposition parameters, which unfolds in the space.

13. The method of architectural morphogenesis based on the dialectical triad ensures the connection of the parts of the composition into a logical whole, consciously or unconsciously interpreted at the visual level as a special consistency and expressiveness of the form. The spontaneous form-generating environment, structured by the counterpoint of dialectical logic, reaches the level of a logically constructed expressive three-dimensional form.

14. The verbal–associative method wakens an active form-generating fantasy. The primary images generated by it and structured by the architectural dialectical method become a source of generation of fundamentally new compositional three-dimensional solutions.

15. An architectural form is a structural and plastic integrity manifested in a specific figurative image of the external volume and internal space.

16. Not technology and technological progress, but sociology and human well-being become the priority direction of architecture development. The impact of architecture on society as a whole and on an individual, on behavior and mood, on spirit and will – and vice versa, the anthroposocial impact on architecture are priority directions for theoretical and practical search.

17. The purpose of dialectical synthetism and architecture is to create a new beauty that is born at the junctions of constructive form-generating oppositions and in accordance with the golden ratio standard of the classics.
18. Dialectical architectural composition is not based on the denial or the praise of the old or the new, but on the desire for synthetic knowledge, for the maximum coverage of all form-generating possibilities and their structuring.
19. The internal synthesis of the principles of classical and modern architecture will create a new architecture based both on succession and innovation.
20. Architecture should not become a slave to technology, programming and "artificial intelligence". Architecture is created by the spirit – in the unity of mind, heart and experience.
21. Our soul, our heart with a sense of beauty and imagination available to us – this is the environment which accommodates the creative event of transcription of semantic and kinetic energy into the actual infinity of forms.
22. In the architectural form-generating search, the individual self-expression is called to achieve a degree of social significance, a union of the architect's subjective creative energy and an objective social request. Architecture at all times becomes a synthesis of diverse human efforts and a harbinger of the new beauty.
23. Architecture is the arena of human activity and communication. Its task is to promote peace between people and the harmony of the human spirit.

Yuri Pogudin



**MANIFESTO
OF DIALECTICAL
SYNTHETISM
AND ARCHITECTURE**

REFERENCES

1. Pogudin Y.A. Dialectical Logic and Architectural Morphogenesis. On the Use in Architectural Propaedeutics of the Dialectical Category of Synthesis in the Understanding of A.F. Losev. *Credo New*, 2022, no. 4, p. 108-133. (in Russian)

Available at: <https://credo-new.ru/archives/2805> (Accessed January 9, 2024).

2. Pogudin Y.A. Verbal–associative Method of Architectural Morphogenesis. Architectural Form as Meaning (in Line with the Aesthetics of Expression of A.F. Losev). *Credo New*, 2023, no. 1, p. 110–128. (in Russian)

Available at: <https://credo-new.ru/archives/2877> (Accessed January 9, 2024).

3. Pogudin Y.A. The System of Categories of Architectural Form and the Problems of Teaching Architectural Composition (towards the Construction of a System of Architectural Categories in the Spirit of the Integral Philosophy of A.F. Losev). *Credo New*, 2023, no. 2, p. 67-84. (in Russian)

Available at: <https://credo-new.ru/archives/2979> (Accessed January 9, 2024).

4. Pogudin Y.A. *Syntezy arkhitekturnoy formy. Ot smysla do kontsepta* [Synthesis of Architectural Form. From Meaning to Concept]. Moscow, LitRes Publ., 2023. 186 p.

Available at: <https://litres.com/book/uriy-aleksandrovich/dialektika-arhitekturnoy-formy-ocherki-arhitekturnoy-69485020> (Accessed January 9, 2024).

5. Pogudin Y.A. *Dialektika arkhitektury* [Dialectics of Architecture]. Moscow, LitRes Publ., 2024. 90 p.

Available at: <https://litres.com/book/uriy-aleksandrovich-pogudin/dialektika-arhitektury-69840274> (Accessed January 9, 2024).

ДИАЛЕКТИКО-ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ (экспериментальная футурология развития архитектурного формообразования)¹¹⁴

Архитектура многогранна и многолика – как сам человек и общество в его жизни и истории. В ней есть сторона, отвечающая за вещественную реализацию замыслов, строительно-эксплуатационное обеспечение повседневности. И есть место формотворческому эксперименту и поиску, который, как например у Ивана Леонидова, может так и остаться в рисунках и чертежах – и продолжать вдохновлять на творчество других архитекторов.

В предлагаемой вниманию дорогих читателей статье автор, применяя метод диалектической триады и категориальную комбинаторику, пробует спрогнозировать вероятные пути развития архитектурного формообразования, и, по возможности, найти выходы к новым типам архитектурных форм. Диалектический метод, примененный к осмыслению истории архитектуры, становится основой футурологических прогнозов о будущих путях архитектурного формообразования.

В разгар параметрической моды в архитектурных поисках – попробуем выявить пути альтернативного развития, посмотреть с «высоты птичьего полета» на панораму становления современной архитектуры и предугадать новые перемены в архитектурном творчестве за горизонтом.

Креативная область деятельности сочетает в себе и непредсказуемость, и закономерность. Поэтому прогнозирование и условно, и целесообразно одновременно. Панорамное понимание веера уже реализованных и еще неосуществленных возможностей даст более уверенное предощущение будущего. Это ситуация, когда теория становится не только осмыслением уже пройденного этапа, но предстает смысловой картой для осознанного выбора нового пути.

Вся история архитектуры, искусства, моды показывает, что человек не может и не хочет без конца повторять какой-либо тип форм. С определенной цикличностью, очевидно сокращающейся в своих интервалах от эпохи к эпохе, происходит рождение новой и смена прежней эстетики. Как объяснял А. Лосев, «постепенное развитие иной общественной формы происходит очень медленно и даже малозаметно. Одни люди осмеливаются думать по-новому, другие не осмеливаются, третьи колеблются, а четвертые являются активными борцами против новых требований жизни. И это происходит годами, десятилетиями и даже столетиями. Но вот, как говорят, пробил час истории; и едва мыслимое и малопродуманное, а в бытовом

¹¹⁴ Первая публикация: Credo New 2024 №2(116). С.77-85. URL: <https://credo-new.ru/archives/3191>

смысле даже и совсем неожиданное вдруг получает силу, становится ясным для большинства, сметает прошлые формы и устанавливает небывало новые» [1, 75].

Стили разных эпох параллельно сосуществуют – если не в актуальном творчестве архитекторов, то в исторической ткани городов. Сошедший с исторической сцены «старый» стиль через какое-то время возрождается как Феникс на новом историческом витке и в новом обличье. Так неоднократно было с Античностью – в Ренессансе, классицизме, ампире, неоклассицизме.

Диалектический взгляд на историю выявляет разные её периоды как тезисы, антитезы и синтезы в отношении друг друга. Открытая в Античности противоположность аполлонического и дионисийского стала парадигматической антитезой, определившей эстетическую борьбу в искусстве на многие столетия. Синтез может в начале новых периодов быть слитным перво-тождеством противоположных тенденций, впоследствии разветвляющихся на самостоятельные течения. И может стать целью их слияния в новом – будущем – периоде. Так, из перво-тождества Ренессанса развилась оппозиция классицизма и барокко. Пройдя перезагрузку в XX-XXI вв., в том числе в компьютерном моделировании, она дала в Новейшей истории спорящую оппозицию аполлонического модернизма и дионисийских «электронного барокко» и параметризма.

В предлагаемой относительно условной (как и любая упрощенная модель) типологии мы опираемся на систему архитектурных категорий, предложенную в более ранней публикации [2]. Среди 21-й антитетической пары особенно выделяются пары противоположностей «прямолинейное – криволинейное» и «правильное (рациональное) – иррациональное». Тесно связана с ними более широкая противоположность простого и сложного.

В свёрнутом виде в понятии простого содержатся категории: параллельного, перпендикулярного, ортогонального, регулярного, упорядоченного, правильного; в понятии сложного: ангулярного, пересекающегося, спонтанного, рандомного, хаотичного, иррационального.

Методом комбинаторики из четырех базовых категорий выведем 13 вариантов типов архитектурных форм (рис. 1).

Предлагаемая типологическая матрица обусловлена диалектико-генетическим подходом. Он соединяет принцип диалектического синтеза, отвечающий за *новизну* в формообразовании – с категориальной комбинаторикой параметров-оппозиций, коррелирующей с образованием новых признаков из комбинаций прежних в генетике.

ДИАЛЕКТИКО-ГЕНЕТИЧЕСКАЯ МАТРИЦА ТИПОВ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ

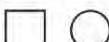
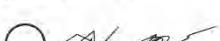
1. Рационально-прямолинейный (РП)	
2. Рационально-криволинейный (РК)	
3. Иррационально-прямолинейный (ИП)	
4. Иррационально-криволинейный (ИК)	
5. Рационально-прямолинейно-криволинейный (РПК)	
6. Рационально-иррационально-прямолинейный (РИП)	
7. Рационально-иррационально-криволинейный (РИК)	
8. Иррационально-прямолинейно-криволинейный (ИПК)	
9. Рационально-прямолинейно-криволинейный + иррационально-прямолинейный (РПК+ИП)	
10. Рационально-прямолинейно-криволинейный + иррационально-криволинейный (РПК+ИК)	
11. Рационально-прямолинейный + иррационально-прямолинейно-криволинейный (РП+ИПК)	
12. Рационально-криволинейный + иррационально-прямолинейно-криволинейный (РК+ИПК)	
13. Рационально-иррационально-прямолинейно-криволинейный (РИПК)	

Рис. 1

Попробуем соотнести выведенные тринадцать типов с уже известными архитектурными стилями. В этой публикации автор не ставил задачу классификации всех существующих стилей. В первую очередь охвачена – в самых крупных стилях и наиболее ярких представителях – европейская историческая и современная интернациональная архитектура. Это соотнесение не претендует на абсолютную точность и имеет предварительный и экспериментальный характер. Из него хорошо видно, что есть типы, выраженные явно и масштабно представленные в истории архитектуры, есть смешанные и эволюционирующие, и есть только зарождающиеся.

Тип 5 (РПК) – это архитектура классических стилей, таких как греко-римская Античность, Ренессанс, классицизм, а также романская и древнерусская архитектуры. К 9-10-му типам (РПК+ИП и РПК+ИК) можно отнести готику, барокко, ар-нуво. Конструктивизм и функционализм тяготеют к типу 1 (РП). Рационализм школы Н. Ладовского – сочетает в своих поисках тип 9 (РПК + ИП) и в конкретных проектах тип 5 (РПК). Модернизм в целом можно отнести к типу 5 (РПК), в чем он смыкается с классикой, отличаясь от неё не столько принципиально, сколько отсутствием ордерной системы и активным введением асимметрии. В блоб-архитектуре и

параметризме сильно выражен тип 4 (ИК). Ему предшествовал деконструктивизм с преобладанием типов 3 (ИП) и 6 (РИП) и постепенным нарастанием умеренно-иррациональной криволинейности 11-го типа (РП+ИПК). В русле 11-го типа развивается архитектура Фрэнка Гери. В творчестве Захи Хадид произошел переход от преобладания 3-го типа (ИП) к акценту на 4-м (ИК). Тип 2 (РК) представлен во всех зданиях, где всецело доминирует геометрия окружностей и сфер.

Диалектико-генетическая типологическая модель, конечно, не отражает всего богатства конкретных исторических стилей и почерка выдающихся мастеров архитектуры в их деталях и нюансах. Включение в неё других параметров-оппозиций архитектурной формы – таких как «симметрия – асимметрия», «массивность – прозрачность» и т.д. – даст более сфокусированную и детализированную картину. Но и в таком обобщенно-принципиальном виде она выражает преобладающие формальные типы, формообразующие векторы стилей, и обнаруживает новые нераскрытые или только начинающие раскрываться потенции развития архитектурной эстетики.

В контексте этой типологии видна ограниченность параметризма, с одной стороны впечатляющего сложностью своих криволинейных форм, с другой – развивающегося в рамках одной из *крайностей* – иррациональной криволинейности.

Наиболее эстетически-насыщенным и охватывающим все возможности в выбранном категориальном диапазоне в нашей классификации является тип 13 (РИПК). Спорадически произведения 13-го типа встречаются в современных как реализованных, так и виртуальных проектах. Но 13-й тип пока не развился настолько, чтобы стать широким повсеместным течением.

Время покажет, какие из направлений развития архитектурного формообразования возобладают. Следуя же диалектике, мы можем ожидать более широкого развития максимально синтетического 13-го типа, и совершать формотворческие поиски в открывающейся архитектурно-эстетической перспективе.

13-й тип может быть осмыслен как синтез 5-го (РПК) и 8-го (ИПК), что указывает на новое экспериментальное русло. Автору видится, что развертывающаяся на протяжении XX-XXI вв. противоположность модернизма и параметризма может – в качестве одного из вероятных сценариев развития в ближайшее столетие – вести к синтезу: новаторскому архитектурному течению, которое соединит в новые «произведения» всё лучшее, что проявилось в предшествующих «множителях».

Противоположности архитектурной формы выявляют и обогащают друг друга, достигая принципиально новых эстетических качеств в синтезе. Новый синтетический тип способен не только вобрать в себя лучшие черты ранее оппонировавших течений, но и явить уникальные и необычные эстетические качества – в сопряжениях логики и интуитивизма, центричности и потоковости, прямолинейности и криволинейности, порядка и иррациональности, простоты и сложности.

В геометрии простых, правильных и лаконичных форм есть своя непреходящая красота, которой нет в красоте форм сложных и гиперсложных. И если по слову Константина Мельникова, шар – скучная форма, то попробуем возразить: красота шара как единственной абсолютно самотождественной во всех ракурсах формы может быть выявлена через сравнивающее сопоставление его со сложными саморазличными в разных ракурсах формами и привести к их синтезу. *Шар есть абсолютный предел, относительно которого – осознанно или неосознанно – только и можно мыслить все иные формы в той или иной степени сложными.*

Судьба архитектурной формы разворачивается между шаром и хаосом. Маятник архитектурной эстетики раскачивается от стиля к стилю, приводя к чередованию периодов строгих сдержанных форм и усложненных насыщенных. На смену маятниковому движению может прийти синтез – сплав противоположностей, в котором они не обесценивают друг друга, а входят во взаимодополняющий резонанс, усиливают друг друга в единовременном сравнении противоположных качеств, сопряженных в единой цельной композиции. Поиск каждой такой уникальной в своей фигурной неравномерности и логической связности архитектурной формы – творческая задача.

Архитектурное формообразование балансирует между поиском уникальной в своей новизне формы и профессиональной практикой увязки проектно-строительного объекта с конкретным природно-урбанистическим контекстом. Результирующий вектор формы тяготеет к одному из полюсов ключевых стратегий архитектуры: сохранению традиции или культурному прорыву.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. – М.: Издательство политической литературы, 1989.
2. *Погудин Ю.А.* Система категорий архитектурной формы и проблемы обучения архитектурной композиции (к построению системы архитектурных категорий в духе цельной философии А.Ф.Лосева) // Credo New. – 2023. – №2. – С.67–84.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЭНЕРГЕТИЗМ В АРХИТЕКТУРНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ (архитектурная форма как выражение силы, напряжения и движения)¹¹⁵

В начале XX века в ряду ключевых направлений современного искусства развивались кубизм и футуризм. Если кубизм разбирал форму на части, то футуризм явил её в охвативший мир динамике. Передать это средствами академического искусства было невозможно. Отсюда такие характерные приемы, как расслоения и повторы линий, умножения контуров и форм.

С некоторой задержкой и во многом благодаря новой скульптуре (в первую очередь Бориса Королева), советские архитекторы осознали новые возможности и в архитектурном формообразовании. И как автор постарается показать дорогим читателям в этой статье, эти открытые возможности не были обусловлены только развитием строительных технологий и материалов, но оказались намного шире и глубже: предвосхитили раскрытие потенциала современной архитектуры на десятилетия и, возможно, столетия.

При всей вневременной красоте классическая архитектура больших стилей перестала отвечать изменившемуся мировосприятию людей. Классика актуальна всегда и всегда находит своих приверженцев и почитателей. Но очевидно, что язык ее выражает только часть граней мироздания – мироздания, в котором есть не только порядок и покой, но и сдерживаемый хаос деструктивных сил, тектонические сдвиги оснований (см. рис.1), преодоление стагнации и борьба с энтропией, замедления и ускорения времени.

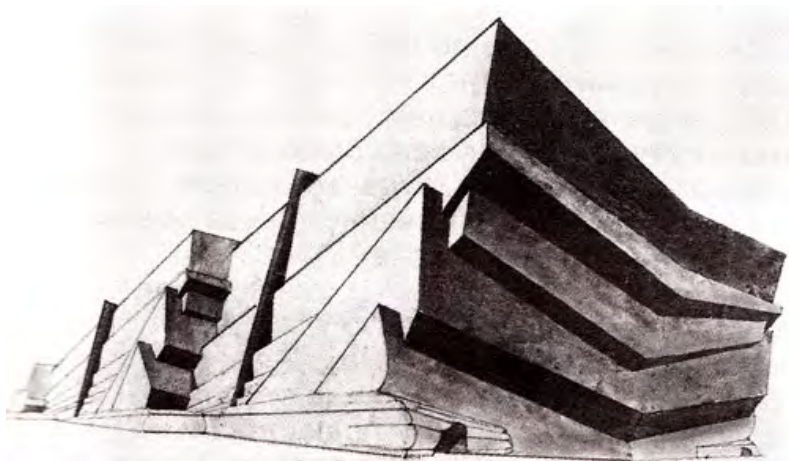


Рис. 1

¹¹⁵ Первая публикация: Credo New 2024 №3(117), С.41-50. URL: <https://credo-new.ru/archives/3250>

Так, с концепцией рационализма выдающегося архитектора-педагога Николая Ладовского в архитектурную теорию вошли понятия *движения, напряжения, противоположности мощи и слабости, конечного и бесконечного* [2, 153]. В отличие от конструктивистов, захваченных функциональным проектированием и возможностями новых конструкций, Ладовский скептически относился к эйфории технического прогресса и, как и Константин Мельников, делал упор на развитие архитектурного формообразования изнутри собственного художественного языка архитектуры, коррелирующего с актуальными достижениями техники и одновременно *независимого* от них. *Не форма выражает конструкцию, а конструкция выражает форму. Предельная задача конструкций – выразить любую архитектурную форму.*

Конструкции и материалы осуществляют архитектурно-геометрическую форму как вещественную, как присутствующую в реальном мире. При этом, с точки зрения выражения художественного образа, геометрия как таковая относительно независима от конструкций и материалов как таковых. Те силы и напряжения, которые в них действуют и работают – суть *физические* силы, и далеко не всегда проявлены в самой геометрии. Так, видя спокойно стоящую стену, мы не видим сил тяжести, работающих внутри неё – до крайнего момента, если стена начнёт трескаться и разрушаться. Но если настанет такое проявление, то оно уже воспринимается нами не как художественное, а как сугубо деструктивное¹¹⁶.

Николай Ладовский предлагал своим студентам оригинальное задание на выявление *свойств, связанных с гравитационными силами* – массой и весом. На одном

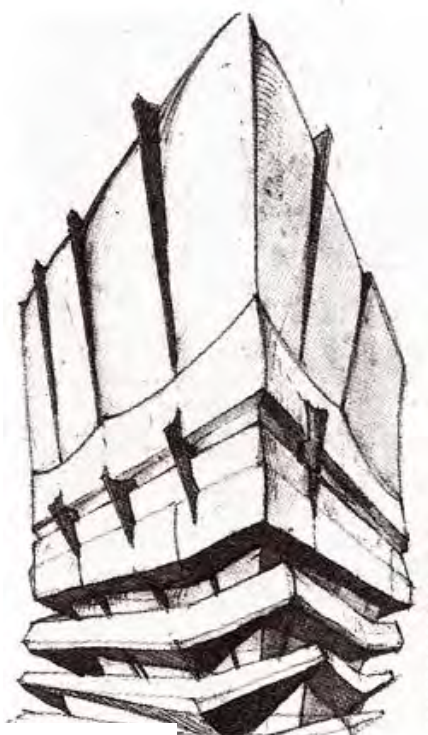


Рис. 2

¹¹⁶ Здесь мы не берём во внимание крайне субъективную и маргинальную, но всё же иногда встречающуюся *эстетику разрушения*.

из самых ярких студенческих эскизов (см. рис. 2) мы видим, что действие сил тяжести внутри формы выражают не конструкция и не вещество, но сама геометрия, рисунок её собственных изменений и деформаций. В своем визуальном проявлении они могут как совпадать, так и не совпадать с физическими действиями сил.

По воспоминаниям одного из студентов, от сложности задания «ломало мозги». Студенты «делали эскизы, где под влиянием веса и массы что-то буквально ломалось, разламывалось, раздвигалось, расползалось в стороны под действием давящей сверху массы. Но это было чисто физико-механическое понимание проблемы массы и веса, до архитектурного решения темы при таком подходе они не доходили. Ладовский резко раскритиковал такой подход, называя его «иллюстративным». Он требовал архитектурно-пространственного решения, а не иллюстрации действия физических сил; требовал решения задачи композиционными средствами, говорил о том, что композиционную деформацию формы нельзя понимать как физическое ее разрушение» [2, 168].

В подходе Ладовского сама геометрия становится языком, выражающим напряжения, силы и движения – их столкновения, переходы и неравномерную интенсивность, или, объемля одним понятием, их *становление*. В этом творческом открытии школы Ладовского форма перестает быть только статичным результатом, выражающим спокойствие никуда не развивающейся и не меняющейся внутри себя композиции¹¹⁷. Сама геометрическая форма на своем собственном геометрическом языке начала выражать взаимодействия сил, напряжений и движений, стала выражать движение как силу и силу как движение, неравномерно становящееся напряжение.

На категорию движения исследователи уже обратили внимание как на онтологическую составляющую и предельно общее понятие в архитектуре, являющееся неотъемлемой частью архитектурного формообразования [3]. Движение может быть равномерным и неравномерным, замедляющимся и ускоряющимся, спокойным и напряженным. Напряжение может вызвать движение или ощущаться как потенциальная энергия, могущая перейти в движение в любое мгновение. Сила, как источник и напряжения, и движения, может пребывать в покое или сосредотачиваться и переходить в целенаправленный напор. Таким образом, можно связать все три категории в триаду: сила отвечает на вопрос «что действует?»; напряжение – на вопрос «как действует?»; движение, как развертывающееся в пространстве – на вопрос «где действует?». Через внутреннее напряжение в себе сила переходит в движение, являемое пространственно и зримо для воспринимающего сознания. Из внутренне данной она становится внешне явленной. И возможно обратное: переход из внешнего движения в концентрацию внутренней потенциальной энергии.

Обобщим эти три понятия – силы, напряжения и движения – в категории *энергии*. *Архитектурно-геометрическая форма способна явить и раскрыть становление энергии в ее разнообразных проявлениях.*

¹¹⁷ Но она, конечно, в любом случае меняется в субъективном человеческом восприятии по мере его развертывания и движения человека во времени.

Форма несёт энергетический заряд в самой себе, выражая его на своем прямом геометрическом языке – через линии, сдвиги, неравномерный ритм, сгустки и распределения. Можно сказать, что в таком явлении *архитектурно-геометрическая форма и есть энергия, данная визуально, есть кристаллизация становления энергии в визуальном образе.*

В архитектурной форме возможно дать синтез образа и силы, когда образ являет становление не только внешне-визуально, но и внутренне-ощутительно – так, как человек ощущает мускульное напряжение в своем собственном теле.

По гипотезе автора, выражение движения, напряжения и силы недоступны комбинаторным возможностям искусственного интеллекта. Комбинаторика архитектурных образов ИИ развивается в границах визуальных категорий. Для создания новых форм, выражающих энергетическое становление, необходимо обладать телом, и осознавать и проживать его в его состояниях покоя, движения, переходов от покоя к движению и обратно, мускульных действий и ощущений. Можно обучить ИИ визуальной имитации в передаче таких сил, но вряд ли возможно действительное творчество самого ИИ в этой области. Если эта гипотеза окажется верна, то перед нами целая область творчества, в которой ИИ никогда не заменит человека, и его фантазия, рождающая новые образы в фокусе пересечения интеллектуальных усилий, сердечного опыта и энергий телесности, останется *первоисточником* в сравнении со *вторичной* нейросетевой комбинаторикой.

В поисках наиболее общего основания рассматриваемых способов формообразования мы можем опереться на понятия «развёрнутого в пространстве события» и «неисчезающего события». О. Павел Флоренский здесь говорил о понятии *толщины* вещи *во времени* или *временной толщины* [1, 194]. И вещь, и человек имеют не только пространственно-синхроническое, но и временное, диахроническое строение. Временные части «биографии» вещи/человека есть не менее существенные части, чем статично очерченные в пространстве. Привычка воспринимать вещи и людей в данный конкретный момент, а их прошлое и будущее определять как, соответственно, *уже* и *ещё* не существующее, ведёт к *плоскостно-временному* представлению о них. Будто бы всё дано только в точке *среза* на временной оси, в одном плоском *сечении*.

В то же время в искусстве давно существует понятие *симультанности* – передачи в пределах одного художественного произведения разновременных событий. И если симультанность можно интерпретировать как «фантастический» художественный приём, то диалектический принцип имплицитного присутствия прошлых стадий развития в новых имеет объективный характер. Так, детскость человека не уничтожается его взрослостью, а становится важной частью его души (возможно, не проявляемой в старшем возрасте, но не умершей). И вся человеческая жизнь тогда есть последовательное раскрытие разных возрастов и одновременно их синтез, разворачивающийся во времени подобно цветку, раскрывающемуся в пространстве.

Как подчеркивает Виктор Борисович Кудрин [4], в математике мы можем мыслить каждую числовую операцию пребывающей в бытии не только в её результате, но и во всех ступенях, к нему приводящих¹¹⁸. Подобным образом в современной архитектуре мыслится форма – являющей этапы трансформаций наравне с их итогом, единой, единовременной развёрткой памяти, длящейся и не исчезающей.

В прошлой работе [6] автор пришел к выводу о способности абстрактно-геометрической формы выражать внутреннюю жизнь человеческой души. Энергия личности человека сообщается всему его составу – геометрии скелета, мышц, форме его одежды, мимике, жестам, походке, почерку. В одном учебнике по рисованию приводились студенческие рисунки скелета человека в движении. На них явственно видно, что сама механика скелета пластична в смысле выражения человеческих состояний грусти или воодушевления, слабости или напряжения и под. Другой сходный пример – из опыта портного, создававшего одежду по индивидуальным выкройкам. После снятия мерок с самих людей явно ощущалось, как форма макета будущей одежды выражает не только саму геометрию, но даже склад характера человека.

Из этих примеров ещё яснее становится способность геометрической формы выражать разнообразные проявления энергий – физических, телесных, душевных, духовных, интеллектуальных, сердечных, волевых и иных¹¹⁹.

Энергии могут быть выражены (и уже выражаются в современном искусстве) *в динамике, данной пространственно*. В художественной и архитектурной форме мы встречаем открытый в XX веке подход в формообразовании, когда *временное становление явлено пространственно*, когда диахроническая история формы предстает как единовременный, синхронический её слепок. Да, как и классическая форма, субъективно он воспринимается во времени. Но подвижность его явлена не только во воспринимающем сознании, а есть имманентно присущее художественное качество самой формы. Во всех её частях и осях, членениях и ритмах и во всем композиционном строе проступает *пространственно схваченная её история*, выражение её прошлого, настоящего и будущего одновременно – в её созерцаемом настоящем.

Формообразующая энергия, явленная в силе, напряжении и движении (не только физических, но и в более широком понимании этих категорий), рождает новую архитектурную форму – *визуально-энергетическую*. Здесь *энергия и её становление*

¹¹⁸ «В реальном числовом пространстве течение времени определяется производимыми в нём математическими операциями, причём исходные числа не пропадают, а продолжают сосуществовать с результатом операции. Простейший пример: суммируя плюс единицу с минус единицей, мы получаем не только ноль (как это предполагается в конвенциональной арифметике) но вечно пребывающую картину произведённой математической операции, содержащей все участвующие в ней числа, так как операция суммирования не уничтожает слагаемые, а дополняет их суммой, так же, как операция умножения – не уничтожает сомножителей, а дополняет их произведением, – это справедливо для любых математических операций» [4].

¹¹⁹ См. также об этом в работе «Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта» [5, 100-119].

есть художественное событие, есть передающийся человеческой душе заряд на деятельность и созидание.

Визуально-энергетическая архитектурно-художественная форма есть геометрическая форма, выразившая в себе становление энергий, развернутое в конкретном объемно-пространственном образе.

Человеческому творчеству органически присуще стремление и даже жажда выразить и прорастить во воспринимаемую органами чувств физическую реальность всё то, что от начатков сердечных помыслов зреет в душе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Флоренский П.А.*, Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: «Мысль», 2000.
2. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм – «формализм». – М.: «Архитектура-С», 2007.
3. *Заяц И.С.* Движение как категория архитектуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvizhenie-kak-kategoriya-arhitektury> (дата обращения: 09.02.2024)
4. *Кудрин В.Б.* Время Аристотеля и гилетическая математика. URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00163134.htm> (дата обращения: 14.04.2024)
5. *Погудин Ю.А.* Синтез архитектурной формы. От смысла до концепта. – М.: ЛитРес, 2023.
6. *Погудин Ю.А.* Вербально-ассоциативный метод архитектурного формообразования. Архитектурная форма как смысл (в русле эстетики выражения А.Ф. Лосева) // Credo New. – 2023. – №1. – С.110–128.

ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ИХ КОРРЕЛЯЦИИ С ЭСТЕТИКОЙ И СТРУКТУРНОСТЬЮ АРХИТЕКТУРЫ¹²⁰

*Вся культура может быть истолкована
как деятельность организации пространства.*

о. Павел Флоренский [3, 112]

В предлагаемой вниманию дорогих читателей работе автор развивает корреляционную взаимосвязь общей типологии архитектурной пространственности с давно известными в науке пространствами Эвклида, Римана и Лобачевского. Рассуждения статьи не преследуют цели быть строго научными с точки зрения геометрии и математики, но имеют характер экспериментального наброска, смыслового каркаса для построения общей архитектурно-эстетической теории.

В одной из предыдущих публикаций автор сформулировал родную ему интуицию как пронизанность нашего мира *метафизическими подобиями, связующими его разрозненные части в родственно-смысловое пропорциональное целое. Не обладая математической доказательностью, такие подобия ясно открывают человеческому сознанию бытие-мир в его удивляющей единящей связности и цельности.*

Человеческое мышление содержит в себе две разнонаправленные интенции – дробление на дискретные области знания и детальную разработку каждой из них, с одной стороны, и с другой – поиск интеграции разрозненных областей знания в единое мировоззрение, «всеединство» (по Владимиру Соловьеву) и «высший синтез» [2] (по Алексею Лосеву). Первая интенция свойственна больше естественным наукам, не имеющим прагматической нужды в метафизических «рифмах» бытия; вторая движет философией изначально, не как одной из наук наряду с другими, а как наукой, связывающей другие науки и их данные в единое целое. И эта задача для неё конститутивная и центральная.

Раскрываемая ниже триадическая пространственная типология основывается на изложении названных геометрий Алексеем Лосевым в его капитальном труде «Диалектические основы математики» (§71) [1, 311-342], и вдохновлена им.

Познание математики раскрывает единство мира со *структурно-числовой* стороны. Философия же ищет всеединства *в слове*, и ищет *в слове единства числа и слова*. По своему замыслу, «Диалектические основы математики» Алексея Лосева –

¹²⁰ Первая публикация: Credo New 2025 №1(118). С.47-57 URL: <https://credo-new.ru/archives/3298>

это «ословесивание» числа, в противовес цифровизации слова, практикуемой ныне разработчиками языковых моделей для "искусственного интеллекта".

Лосев берет категорию геометрического пространства вообще [1, 311], которое еще не есть какой-либо конкретный его вид. Ведь прежде, чем чему-то быть каким-то, нужно сначала быть вообще, и быть чем-то одним, единичностью. Это исходная диалектика Одного и Иного (Бытия), которую систематически развивает философ вослед неоплатонизму.

Далее Лосев диалектически дедуцирует три вида пространства (рис. 1): с нулевой кривизной (Эвклидово¹²¹), отрицательной (гиперболическое Лобачевского) и положительной (эллиптическое Римана). Предлагаемая Лосевым триадическая классификация пространств имеет интегрально-философский характер, определяемый связующим видением его системно-единящего мышления.

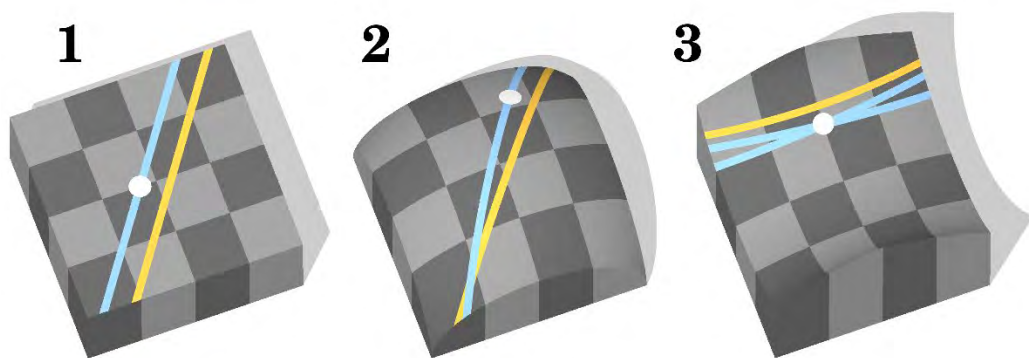


Рис. 1. Геометрии Эвклида (1), Римана (2), Лобачевского (3).

Рассмотрим Эвклидово пространство. Что означает его однородность? При прохождении через него прямой с заданным направлением – через любые его части, большие и малые, равные и неравные – она сохранит постоянство своей прямизны, и не отклоняясь от неё, продолжит свой путь в обоих противоположных направлениях. В таком пространстве нет какого-либо центра притяжения или ориентирования, оно во всех своих ёмкостях и пустотах безразлично к пребывающим в нём формам. Они живут и движутся в нём, не ощущая с его стороны какого-либо сопротивления или влияния. Формы остаются сами собой, а пространство – нейтрально молчащим.

Предположим, что в нашем пространстве появился некоторый центр или ось. Все формы начинают так или иначе соотноситься с этим центром / осью. И это соотношение не может быть безразлично-нейтральным. Нейтральность означала бы отсутствие влияния центра-оси на формы, и тогда он не был бы центром. Возможны два противоположных соотнесения форм с пространственным центром-осью: стремление к нему, притяжение, тяготение, или – отталкивание, уход в сторону, избегание.

¹²¹ Эвклидову геометрию также называют *параболической* [8].

В первом случае порождается пространство Римана, в котором нет даже двух непересекающихся прямых, но все прямые центростремительно сплетаются в сети, веера и перекрестия. Такое пространство собирает, стягивает энергии форм в узлы, ядра и средоточия.

Второй вариант – пространство Лобачевского. Здесь центр выталкивает вовне массив разбегающихся в стороны форм. Можно провести через точку сколько угодно прямых, параллельных заданной оси, но все они растекутся непересекающимися с нею ветвями и руслами в бесконечной пространственной разобщенности.

Соотнесем эти три типа пространства с основополагающими категориями архитектурного формообразования и проектирования¹²².

Однозначная нейтральная однородность Эвклидовой пространственности обнаруживается в постоянстве направления прямой, в определенности направленности – потока, перехода, связующего прохода, коридора, лестницы, лифта.

Пространство Римана собирает пересечения, единства, точки притяжения, встреч и общения. Его порождения в архитектурном инобытии – это оболочки-центры, ядра композиции и сосредоточения разнонаправленных сил.

Иное в пространстве Лобачевского. Здесь каждая форма утверждена как обособленная индивидуальность, и нуждается в своем неприкасаемом участке Вселенной. Такой характер пространственности производит распределённо-изолированные структуры.

Таким образом, типы геометрического пространства Эвклида, Римана и Лобачевского в архитектурно-эстетическом инобытии находят выражение в категориях направленного движения потоков (1), узлов пересечения энергий и событий (2) и распределённо-ячеистых структур (3). Все три понятия объединяются в цельном процессе архитектурного проектирования, состоящего в определении *связей (потоки), центров (ядра) и структур (ячейки)*.

¹²² Мысль о возможности применения неевклидовых геометрий к градостроительству высказана П.С. Логиновым: «В рамках традиционной парадигмы город есть незаконченная, бессвязная и разорванная структура. Для его функционирования недостаточно плоскости, но необходимо пространственное поле. Законченность пространству города способна дать иная система, способная охватить пределы увеличивающейся сложности, отличная от евклидовой, или неевклидова геометрия» [7].

А. В. ЩУСЕВ
A. W. SCHTSCHUSSEW



Рис.2. А. Щусев. Проект здания центрального телеграфа и радио узла. 1926.

Теперь посмотрим на фактическое инобытие этих трех типов пространственности. В доступной нам земной области повседневного опыта Эвклидова пространственность дана как преобладающая трехмерная физическая реальность. Иные виды – Римана и Лобачевского – больше относятся к области точных наук и *сознания*, и не даны непосредственно нашим органам чувств.

С точки зрения математики можно сказать, что Эвклидова модель наиболее удобна, но также можно математически мыслить наше обычное земное пространство в категориях Римана и Лобачевского. С точки же зрения живого непосредственного восприятия, мы не можем наглядно представить, что у нас на глазах пересеклись рельсы, по которым идет поезд¹²³, или что через точку на одной из шпал мы можем провести сразу двое или больше рельсов, которые будут одновременно параллельны первому. Здесь любые математические модели не могут отменить простого человеческого опыта, доступного не только учёным, но и любому мыслящему человеку.

И здесь привычность восприятия преобразует архитектура как искусство. Так, в конструктивизме (рис. 2) она являет наглядно выраженную эвклидовость. В

¹²³ В этом смысле исключением является построенное по законам прямой перспективы изображение на плоскости, когда физически параллельные рельсы на рисунке пересекаются в точке схода на линии горизонта, что можно наблюдать и в трехмерной реальности при возможности проследить железную дорогу до горизонта. Но мы говорим о преобладающем опыте в непосредственной близости от наблюдателя.

параметризме (рис. 3) уже создается сложное царство разбегающихся и стягивающихся кривых, инобытийно отображающих в пределах относительной эвклидовости¹²⁴ неоднородную топологию пространств Римана и Лобачевского.



Рис. 3. З. Хадид. Международный центр культуры и искусства «Мэйсиху», г. Чанша, Китай. 2017.

Разнородные пространства, научно-математически не смешиваемые и различаемые совершенно чётко, в архитектурно-эстетическом инобытии могут входить во всевозможные неожиданные сочетания и переплетения. В нейтральной Эвклидовой «пустоте» появляются всё новые и новые формы, то выражающие однородную *прямизну* этой эвклидовости, то вдохновенно и неустанно работающие с разнотенной *кривизной* как захватывающим и не сводимым на прямизну явлением.

Ещё один категориальный *сдвиг* – и творческая фантазия стремится соединить ранее раздельно и поочередно преобладавшие противоположности – нейтральность и

¹²⁴ Об ограниченности области применения Эвклидовой геометрии самой по себе пишет М.В. Шубенков: «До недавнего времени геометрическая наука не обладала методами описания целых классов явлений, таких как облака, пар, деревья, цветы, губки и другие «неправильные», с точки зрения традиционной геометрии, формы. Эти формы не поддаются «евклидовой» системе описания без почти полной потери своих отличительных индивидуальных особенностей, без выхолащивания сути описываемых явлений. Необходимо признать, что евклидова геометрия была господствующей теоретической базой, на которой основывалась методология формального описания формы объектов на протяжении последних 23 веков, и это во многом предопределило и прикладные методы формообразования в строительстве и механике» [4, 237].

разнонапряженность, прямизну и кривизну (рис. 4), разнородные¹²⁵ пространства Эвклида и Римана / Лобачевского. На этом пути возможен синтез модернизма и параметризма в новом превосходящем их противопоставленность архитектурно-эстетическом течении.

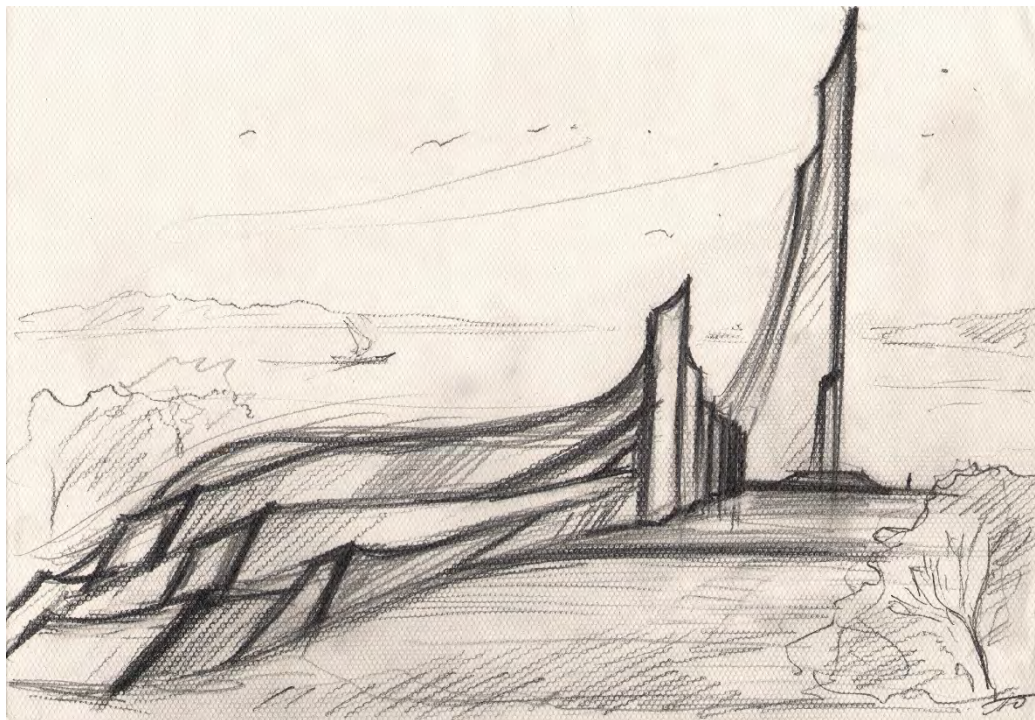


Рис. 4. Ю. Погудин. Архитектурная фантазия. 2024.

В предыдущей публикации [6] мы уже подходили к этому синтезу с точки зрения формообразующих оппозиций «прямолинейное – криволинейное» и «правильное¹²⁶ (рациональное) – иррациональное». Теперь нам открывается новый, еще более широкий эстетический горизонт, соединяющий в одну цельно-смысловую панораму совершенно разные типы пространственности.

Как уже было отмечено, пространства Римана и Лобачевского не даны нам непосредственно в восприятии физическими органами чувств. Но это не означает, что они не могут отобразиться инобытийно в условно Эвклидовом пространстве на поверхности Земли. Инобытийное их присутствие может быть обнаружено как цельно-центрические пространства и средокрестия (Риман) и как раздельно-ячеистые структуры (Лобачевский). Ключевыми транскрипторами, связывающими общие геометрические и конкретно-архитектурные пространства, становятся категории *центра*¹²⁷, перекрестия, стягивающие в себя социально-пространственную

¹²⁵ С точки зрения непосредственной наглядности, а не математической классификации.

¹²⁶ Понятие «правильное» выбрано автором в связи с известным в геометрии выражением «правильные многогранники».

¹²⁷ Имеется в виду «центр» как общая категория, а не какой-либо конкретный центр (например, центр

событийность (1), и относительно-изолированной ячейки, обеспечивающей приватное пребывание и частные функции (2). Эвклидов же тип осуществляет линейные связи центров и ячеистых структур (3).

Вместе три типа синтезируются в цельный объект проектирования, в котором может преобладать то или иное начало – или цельно-центрическое (церкви, залы, павильоны и т.д.), или структурно-ячеистое (например, многоквартирные дома), или линейно-трансферное (переходы, коридоры, транспортные развязки и т.д.). Каждый из этих типов может быть осуществлен в рамках одной из ключевых формообразующих эстетических категорий – например, в правильных ортогональных формах или, напротив, в иррациональных криволинейных. И может быть реализован в том или ином фигурном синтезе параметров-оппозиций.

Следуя посылу диалектического синтетизма [5], архитектурная форма в своем художественном аспекте рождается не только спонтанно и не только собственными внешне-геометрическими и внешне-композиционными средствами, но и определяется изнутри построением и развитием понятийно-диалектического «текста», логических предложений, находящих выразительные корреляции в визуально-вещественном архитектурном бытии.

Сказанное имеет предварительный характер поиска обобщенной архитектурной теории. Предстоят еще немалые общие усилия по систематизации и синтезированию в одно целое данных архитектурного проектирования и социологии, эстетики и теории композиции, философии и геометрии, математики и программирования для создания многогранной единой архитектурной системы. Значение её состоит не только в статическом хранении накопленного за века опыта, но и в поиске новых прорывных путей архитектурно-социального созидания.

В этом движении большой риск представляют собой нейросети, могущие не приметно заневолить человеческое мышление в завуалированных внешней эффективностью шаблонах и стереотипах. Этого не произойдет, если архитектурная профессия не даст "искусственному интеллекту" вытеснить уникальное и творческое, воспитываемое рисунком от руки и мыслью усилие *самого* человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Диалектические основы математики. – М.: Academia, 2013.
2. Лосев А.Ф. Высший синтез. Неизвестный Лосев. – М.: «ЧеРо», 2001.
3. Флоренский П.А., священник. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: «Мысль», 2000.

4. Касьянов Н.В., ред. Архитектурное формообразование и геометрия. – М.: ЛЕНАНД, 2010.
5. Погудин Ю.А. Манифест диалектического синтетизма и архитектуры (творческое кредо архитектурно-эстетического течения). // Credo New. – 2024. – №1. – С.100–111.
6. Погудин Ю.А. Диалектико-генетическая типология архитектурных форм (экспериментальная футурология развития архитектурного формообразования) // Credo New. – 2024. – №2. – С.77–85.
7. Логинов П.С. Геометрия города. От Эвклида до Лобачевского. URL: https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz22_pril/21/template_article-ar=K21-40-k31.htm (Дата обращения: 28.10.2024)
8. Неевклидовы геометрии. URL: https://www.apxu.ru/article/geoforma/whatt/neeuklidovy_geometrii.htm (Дата обращения: 28.10.2024)