

Погудин Юрий Александрович
Онлайн-студия «Archineo.ru» (Зеленоград)
Педагог-руководитель студии

Pogudin Yuri Alexandrovich
Online studio "Archineo.ru" (Zelenograd)
Teacher-head of the studio
e-mail: yuripogudin@archineo.ru
УДК: 72.01

**СИСТЕМА КАТЕГОРИЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ И
ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ
(К ПОСТРОЕНИЮ СИСТЕМЫ АРХИТЕКТУРНЫХ
КАТЕГОРИЙ В ДУХЕ ЦЕЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ
А. Ф. ЛОСЕВА)**

Аннотация: В статье предпринята попытка построения системы категорий архитектурной формы, необходимой для разработки комплекса практических заданий по архитектурному формообразованию и объемно-пространственной композиции.

Ключевые слова: архитектурная форма, диалектика, геометрические противоположности, синтез, формообразование, архитектурная пропедевтика, композиция, А.Ф. Лосев, Н.А. Ладовский.

**THE SYSTEM OF CATEGORIES OF ARCHITECTURAL
FORM AND 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)**

Abstract: The article attempts to construct a system of categories of architectural form necessary for the development of a set of practical tasks on architectural morphogenesis and spatial composition.

Key words: architectural form, dialectic, geometric opposites, synthesis, morphogenesis, architectural propaedeutics, composition, A.F. Losev, N.A. Ladovsky.

Предлагаемая дорогим читателям статья является логическим продолжением двух предыдущих — «Диалектическая логика и архитектурное формообразование. О применении в архитектурной пропедевтике категории синтеза в понимании А.Ф.Лосева»[22] и «Вербально-ассоциативный метод архитектурного формообразования. Архитектурная форма как смысл»[23]. В первой 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*. Во второй публикации были исследованы *слово, чувство и движение* как содержательные источники архитектурного формообразования. 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 «многогранной»: как структура — изнутри, и как многогранная — снаружи. Внося 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 соотношении с живым восприятием.

Сознание стремится объединить, обобщить вещи в союзы, в которых каждая отдельная вещь становится частью целого. Это мо-

мент 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. Триадность 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* [4, 14-16].

Единичная форма, данная как различная себе, означает изменение её самой в том же численном аспекте. «Пространственное количество» формы есть её величина¹. Форма может быть единичной

¹ В ракурсе пятого перцептивного момента мысли величина дает понятие *масштабности*.

или множественной, но при этом она или каждая ее слагаемая 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 частей².

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.» [9, 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 «*прямызна — 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 постоян-

² Пропорции «суть методы объединения разных сторон вещи» [1, 268].

ство 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.

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 дифференциальной артикуляции³. Антитеза «*сплошность — прерывность*» (*континуальность — дискретность*) завершает второй момент мысли. Ближе 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 точку⁴. 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 *факту-*

³ К области артикуляции относится также тема членений архитектурной формы, рельефа и контррельефа, подробно разработанная в отечественном архитектурно-пропедевтическом курсе [8, 106-114].

⁴ «Точка есть форма, внутренне предельно сжатая» (Василий Кандинский) [19, 83].

ры, 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 неоднородной⁵, то есть обладать разной степенью напряжения в разных своих областях. «*Однородность — неравномерность*» — завершающая пространственная антитеза. Иначе: *равномерность — интенсивность*⁶.

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 соотношения архитектурной формы с воспринимающим человеческим

⁵ См. [1, 226].

⁶ 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» [14, 63-64].

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*⁷. 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 [20].

Положение зрителя относительно *наклонной* формы ведет к ее нависанию или, наоборот, «отступанию» [8, 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* [8, 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*⁸. Тождество форм, развернутое в протяженный их ряд, есть *метр*. Общий характер такой композиции есть *статика*. Оппозиционными началами выступают *уравновешенная*

⁷ 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 «ниже» не прилагает ли к вещам имена, как мы вправе думать, вовсе не подходящие?» [1, 275]

⁸ Особо нужно выделить категорию *нюанса* — как малого различия.

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 (равновесие⁹) — 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» [5, 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» (Янушкина Ю.В.) [13, 183]. В этом контексте понимания архитектурной формы можно говорить о *степени* проявления структуры в хаосе или о степени «восприятости» хаосом структуры.

Как саморазличная и пространственно меняющаяся, композиция раскрывается между полюсами *замкнутости — открытости*. Замкнутая композиция извне тяготеет к скульптурности, открытая развивается *пространственно*¹⁰ — *фронтально, в глубину, площадно* или *атриумно*. В конкретике архитектурного проектирования сюда так же относятся категории *экстерьера* — как *внешней* скульп-

⁹ 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» [16, 110]. Ср.: «При равномерности (ἐν ὁμαλότητι) никогда не является стремления к движению» [1, 274].

¹⁰ См. рассуждения Н. Ладовского о скульптурности и пространственности здания [7, 67].

птурной 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 другому¹¹. 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 физически¹². 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, завершённой 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 времени. Обобщим эту мысль в антитезе «*неизменность — изменяемость*».

¹¹ 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 [11].

¹² «...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» [17, 7].

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 задачи этой статьи 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.

Дадим итоговую сводку основных категорий 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 сознаваемая:

-
- 5.1. Вертикальность — Горизонтальность.
Гравитация — Невесомость.
- 5.2. Выпуклость — Вогнутость.
- 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 формообразования¹³.

В курсе архитектурной пропедевтики Николай Ладовский «последовательно обрабатывал со студентами один «элемент» архитектуры за другим — сначала на отвлеченных заданиях, а затем сразу на конкретных» [7, 145]. В то же время существует взгляд о вредности раздельного освоения средств архитектурной композиции [18, 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 разнообразие 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 звучаний 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.

Работа архитектора включает в себя и поэзию, и прозу. Учитывая общий вектор развития цивилизации на высвобождение творческих сил людей от рутинной работы, вслед за Николаем Метленковым, выразим надежду, что в ближайшем будущем произойдет

¹³ Вместе со своими учениками автор статьи ведет работу в этом направлении. Наши результаты можно увидеть на веб-сайте Archineo.ru в разделах «Работы учеников» / «Работы педагога» / «Видео».

смена общей педагогической парадигмы с исполнительски-разработческой на инициативно-творческую [10, 40]. 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*» [21]. 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» [7, 9]. На ключ к разгадке этого дара указывает мысль С.О. Хан-Магомедова о школе рационализма Николая Ладовского как построенной на *внестилиевых основаниях* архитектуры [7, 489-490].

В век превращения архитектуры в источник мимолетных переживаний и флешмоб¹⁴, от качества, полноты и системности методики обучения архитектурному творческому мышлению зависит раскрытие талантов многих будущих архитекторов. Ладовский предвосхитил принципы современной архитектуры, и заложил основу отечественной архитектурной пропедевтики, разработанной его учениками В.Ф.Кринским, И.В.Ламцовым и М.Л.Туркусом [8]. 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 другого выдающегося русского ученого и мыслителя Алексея

¹⁴ 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» [12,178].

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» [6], она как никогда нуждается в выверенном переосмыслении своих логических первооснов.

Литература

1. *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. — М.: «Мысль», 1993.
2. *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. — М.: «Мысль», 1995.
3. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». — М.: «Гнозис», 2022.
4. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. — М.: Издательство политической литературы, 1989.
5. *Троицкий В.П.*, Разыскания о жизни и творчестве А.Ф.Лосева. Русский Прокл — М.: URSS, 2022.
6. *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.
7. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм — «формализм». — М.: «Архитектура-С», 2007.
8. *Степанов А.В., Туркус М.А.*, ред., Объемно-пространственная композиция в архитектуре. — М.: Архитектура-С, 2014.
9. *Мелодинский Д.Л.* Архитектурная пропедевтика. История. Теория. Практика. — М.: Книжный дом «Либроком», 2011.
10. *Кудрявцев А.П.*, ред., Архитектурное образование: проблемы развития. — М.: УРСС, 2002.
11. *Рочегова Н.А., Барчугова Е.В.*, Основы архитектурной композиции. Курс виртуального моделирования. — М.: Издательский центр «Академия», 2011.
12. *Ревзин Г.И.*, Как устроен город будущего. — М.: Strelka Press, 2022.
13. *Янушкина Ю.В.*, Логика архитектурного выражения. — Волгоград, ВолгГТУ, 2018.
14. *Прак Н.Л.* Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. — М.: Издательский дом Дело, 2018.
15. Константин Степанович Мельников. — М.: «Искусство», 1985.
16. *Фредерик М.*, 101 полезная идея для архитекторов. — СПб.: Питер, 2009.
17. *Сапрыкина Н.А.*, Основы динамического формообразования в архитектуре. — М.: Архитектура-С, 2005.
18. *Чернышев О.В.*, Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна. — Минск: Харвест, 1999.
19. *Кандинский В.*, Точка и линия на плоскости. — СПб: Азбука-классика, 2005.
20. *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.

21. «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)
22. 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.
23. 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.