

ЮРИЙ СОРОКИН

АРХИТЕКТОНИКА СОЗНАНИЯ И АПОКАЛУПСИС БЫТИЯ

I

АРХИТЕКТОНИКА МУЗ



ТОТЕНБУРГ

МОСКВА 2025

УДК 72.01
ББК 87.22
С65

*Все права на книгу находятся под охраной издателей.
Ни одна часть данного издания не может быть воспроизведена
каким-либо способом без согласования с издателями.*

Сорокин, Ю.

С56 Архитектоника сознания и апокалипсис бытия. I. Архитектоника муз. — М.: Тотенбург, 2025. — 272 с.

Данная работа является сборником эссе, написанных архитектором Сорокиным Юрием Степановичем (лауреатом Премии ЦФО в области культуры и искусства 2012 г.), в которых рассматривается весь спектр художеств и объединяющая их энергия синергии — архитектура — через призму архитектуроники сознания, новой фундаментальной категории в теории познания. Живопись, скульптура, музыка, кино — каждый вид искусства анализируется в онтологии своего пространства, а также в контексте их синтеза, расцвета и причин деградации всей культуры на фоне ущемлённого коллективного бессознательного.

Книга адресована архитекторам, художникам, философам, культурологам, искусствоведам и всем, кто интересуется междисциплинарным подходом к искусству, проблематикой формы и смысла, а также поиском новых моделей понимания культуры. Это издание будет полезно как исследователям, так и практикам — тем, кто стремится осмыслить искусство не только как эстетическое явление, но и как систему, формирующую человеческое сознание и общественное бытие.

УДК 72.01
ББК 87.22

© Ю. С. Сорокин

© Издательство «Тотенбург», 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Предмыслие	6
I. ЭМАНАЦИЯ СМЫСЛА АРХИТЕКТУРЫ	8
II. АРХИТЕКТУРА в ПРОЕКЦИИ ИСТОРИЙ	10
III. АРХИТЕКТОНИКА МУЗЫКИ в АРХИТЕКТУРЕ	15
IV. КОСМИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ — СУПЕРПОЗИЦИЯ МУЗЫКИ ВЫСШИХ СФЕР...	37
V. АРХИТЕКТУРА в КАНОНЕ и ВНЕ	45
VI. АКТУАЛЬНОСТЬ ЯЗЫКА АРХИТЕКТУРЫ	67
VII. ДЕФИНИЦИЯ VS НЕОЛОГИЗМ в ПРОЗРАЧНОСТИ АРХИТЕКТУРЫ	87
VIII. ФОРМА VS ФУНКЦИЯ (ВЕЛИЧИНА и ЦИФРА)	102
IX. ПРОЕКЦИЯ ДВИЖЕНИЯ ФОРМЫ в ПРОСТРАНСТВЕ	128
X. ПРОЕКЦИИ ПРОСТРАНСТВА ДВИЖЕНИЯ и ВРЕМЕНИ в ФОРМЕ ЧУВСТВЕННОСТИ	136
XI. ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ МОДУСА и ЭЛЕВАНТНОСТЬ МОДЕЛИ	149
XII. ОРДЕР КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ИМПЕРСКИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ	156
XIII. ЭСТЕТИКА КРАСОТЫ ЯВЛЕНИЙ	161
XIV. ЯВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛИЗАЦИИ ДУХА КАК «ВЕЩЬ ВНЕ СЕБЯ»	171
XV. КАПИТАЛИЗАЦИЯ ДОСТОЯНИЯ ИМПЕРИИ	178
XVI. АРХИТЕКТУРА МЕНТАЛЬНОСТИ	190
XVII. АРХИТЕКТУРА ДОСТОИНСТВА ЛИЧНОСТИ — ДОСТОЯНИЕ ИМПЕРИИ	205
XVIII. ПРО'ЭЛИТА ИМПЕРИИ	213
XIX. ПОД СТАТЬ ЭЛИТЕ	218
XX. ОТЕЦ АРХИТЕКТУРЫ — ТОП 'ЗАКАЗЧИК...	220

XXI. ГЕНДЕР — ЗАКАЗЧИК	228
XXII. МАТЬ АРХИТЕКТУРЫ — АРХИТЕКТ'ОР	231
XXIII. ИНСТИТУЦИЯ ГЛАВНОГО АРХИТЕКТОРА	242
XXIV. PROFESSION DE FOA.....	246
XXV. АРХИТЕКТУРА ПАМЯТИ	252
XXVI. NON FINITO	264
АНОНС.....	267

101-я Книга Архитектуре (ы)

что есть быть архитектоника сознания музыки архитектуры
к
трилогии по определению тенденций предопределённого
апокалипсиса культурного пространства бытия
и возможного упреждения (или смягчения) его
последствий, опираясь на архитектонику сознания Катехона

(триптих)
Центральный портал

Данное издание является открытой для мира книгой,
что позволяет всем духовно страждущим по поиску
истины исправлять и дополнять, что ничтоже сумняшеся
будет отражено во всём, что необходимо знать, —
под стать архитектору и чтобы им быть.

Предмыслие

*Ибо тот, кто имеет,
тому дано будет и приумножится.*

Из Библии

1. Речь предстоит о времени движения в пространстве тектоники состояния бытия, оказавшей влияние на фундаментальные устои культурного сознания, а не о частностях колебаний от резонанса, вызванных смыслом этой энергии тектоники и рассмотрением знаменательных вех, в эпоху которых влияние обстоятельств способствовало утверждению в законных правах архитектоники музыки, которая всякий раз проявлялась в предродовых муках, и затем становления империи, заканчивая цикл (замыкая круг) вместе с её упадком, оставив родовое имя архитектуры от истока *ИМПЕРИИ* (взамен мнимых стилей).

2. Во времена Христа профессии передавались по наследству. Иосиф был тектоном (строителем) и приёмным отцом Сына Святого Духа, который воспринял занятие Устроителя мира — архитектора — как должное и богоугодное отцу *Истины* и *Любви*, архитектору мироздания. И происходит на земле грешной созидание домов божьих в соответствии архитектонике по подобию Храма Небесного.

3. Есть тысячи определений обратной стороны архитектуры. Но лишь одно объяснение, возможно, прольёт свет на лицевую сторону этого понятия и поможет найти ответы на те вопросы, которые вы мысленно задавали себе, но не могли задать вслух по причине неуместности положения (статуса) в обществе. И достаточно одной книги (своего рода *Библии архитектуры*) для объяснения

понятия архитектуры (а не того, что входит в «архитектуру» и что ею называется), вместо сотни томов, 4 + 10 книг об архитектуре. Этому прояснению и посвящено издание, где *Будущее* архитектуры теряется в туманности Андромеды, стимулирующей фантазию, в которой Прошлое — легендарно, что и способствует созерцанию Настоящего — безнадежного, в фантомном ощущении былого величия в «час быка».

I. ЭМАНАЦИЯ СМЫСЛА АРХИТЕКТУРЫ

1. Высшая степень *Архитектоники* лежит в основе композиции космоса (косметики Осознания), на примере его части — гелиоцентрической системы — настоящей *Империи Солнца* — вечной в своей гармонии мироздания пространства — памяти (в жёсткой системе иерархии, не допускающей метакратии) и даруя *Эманацию Империи* земного мироустройства, формирующего основу бессознательного приятия данности свыше, через что и создается основа культуры цивилизаций, прививая каждой своё осознание смысла поиска.

2. Идея едина смыслом в своих противоположных субстанциях — духа и ума, и в *Идее* города Солнца (даже с его пятнами) она отражается как истина и постигается привилегией избранных, у которых вне«Я»сознание заставляет пульсировать общественное сознание в один такт со своим — это возможно в тоталитарном обществе (или империи) — силой воли верховного правителя, осознающего себя носителем метода познания истины (эманации — с сознанием КЗ). С уходом *Империи* (и её элиты) развитие общества меняет смысл ценности идеи созидания (как и сознание эллинов генетически не передалось их потомкам). Создавать цивилизацию даётся случаем провидения и собирать её плоды приходится наследникам духа этой цивилизации и восприимчикам культуры (уже в отрыве от греческого этноса), хранителями которой стал Третий Рим — через архитектуру, особо отразившейся в Российской Империи, рухнувшей под напором европейского нигилизма, от которого и необходим Катехон.

3. Архитектура не просто космос (украшение — косметика — исходное понятие с греческого) — по сути, это прихоть созерцания (она может быть и жестокосердной),

исходящая от императора (автократора) — желающего пленяться красотой панорамы своей столицы. Это и прихоть провидения — один из тех слепых ударов судьбы, который достигает цели с удивительной силой и точностью и посредством искусств делает «город золотой» градом безумной любви к свободе воли, которая и создаёт неповторимые города памяти и памятники ей. Поэтому все определения, до Витрувия и после, не соответствуют сути, т. к. не учитывают мотивации действий от *Эманации Свыше*.

4. Квантовый мир если и проявляется в реальности, то в виде симуляции архитектуры через её психоэмоциональную окраску, что и есть трансцендентность *Идеи Эманации* запредельного (цели смысла) — заряда им психоэнергетического поля и генерирования идей (без сознательной трансляции смысловых форм) для не индивидуальной, а сетевой (полевой) системы — социума.

5. Архитектоника сознания — тайная власть над миром, и её истинное предназначение предопределяет отношения *Архитектора* с его основным заказчиком — *Властью от Бога*, их взаимозависимость, которая изменяет общественное бытие и трансформирует сознание посредством доверенной эманации. Архитектор, если он чувствует себя архи (зодчим) тектоном, не может не задумываться о трансцендентальности творческой энергии и не предаваться неге в размышлениях о космической гармонии, с приобретением сознания самости при рекуперации этой энергии в пространство Высшего разума и эманацией его через Империю, которая:

- а) генерирует — где, когда и что;
- б) распределяет — кто совершенствует, кто изобретает, кто покровительствует, кто подчиняется;
- в) определяет достойных исполнять мессианскую роль (каждый со своей миссией), ведомых и сопричастных.

И каждая позиция даёт ещё по три направления.

II. АРХИТЕКТУРА в ПРОЕКЦИИ ИСТОРИЙ

*Различие между прошлым, настоящим
и будущим — лишь иллюзия.*

А. Эйнштейн

1. С высоты измерения истории — клиометрии — *Архитектура* представляется масштабной в пропорциональных отношениях роскоши и игры (искусства) — сути процесса культуры, создающей ценности, идущие во благо общества, т. е. его смысла Идеи. Может быть, только теория архитектуры, у которой не может быть истории, применяет следующие понятия: историческая архитектура, архитектурная история, архитектура в истории, архитектура истории, история в архитектуре.

2. Всё завязано единым кругом: вчера, сегодня и завтра не следуют друг за другом. Это выходит из «математических начал» 4-го пункта И. Ньютона (конец XVII в.). Время и пространство абсолютны во всех точках, поэтому не существует **начала, развития и конца** — это исходит из концепции стационарной Вселенной, которая существует независимо от процессов, происходящих в ней (что допустимо лишь в пустом пространстве, в котором и рождается энергия), как и сама гипотеза.

3. Может быть, мы живём до следующей, разумной эры так же, как эллины жили и не знали, что живут до новой (безрассудной), которую придумали в середине нашей эры. И может быть, мы случайно поменяли «—» на «+» и до сих пор живем до той эры, в которой с переосмыслением отсчёта времени (а может быть, и отмены его) мы примем трехмерное пространство без времени, и условной эры, где «до новой эры» не существует. А если

гипотетически предполагать её существование и при условии существования антигравитации в новом представлении квантового (корпускулярного) мира, то мы двинемся вспять к познанию того, что не могут понять физики и археологи, и тогда всё встанет на свои места. Если рассмотреть эту гипотезу и прислушаться к ретранслируемым через наш мозг сигналам из космоса, то мы продвинемся в поиске познания смысла и поймём, что движение может быть обратным и по спирали — и мы не расширяемся, а сжимаемся, и впереди чёрная дыра, и так мало времени, которого нет в миллиардах лет без нашего сознания или его симуляции.

4. *«Нарративная история мира» по Тойнби* исповедует о событиях в мире (и в архитектуре) в виде рассказа, неразрывно связанного с интерпретацией его контекста, — и прежде, чем окунуться в мир архитектуры, разберём для начала, как соотносить пространство архитектуры с историей: как с наукой или как со свободным искусством (тем более что самой историей занимается ещё историография).

5. Занимаясь хронологией (в достоверности которой есть большие сомнения) искусства, необходимо разобратся с онтологией во взаимосвязи с историей и хронологией и с тем, как они конкретно относятся к архитектуре, которая и является *«Главной летописью человечества»* (В. Гюго). История в архитектуре — это не последовательная цепь событий и развития, а как пульсация артерии (пульсар) — в этом разрезе рассмотрения не может быть архитектуры первобытнообщинного строя. И не резьба по камню, а мелодия в нём должна воспевать периоды каменной летописи.

6. Как позиционировать явления архитектуры с хронологией, линейной историей: последовательностью фактов событий? или по Ф. Бэкону? — знанием о предметах, месте которых определено в пространстве и времени, т. е. эмпирическим путём. Поэтому корректнее рассмат-

ривать архитектуру через призму гуманитарных и общественных наук.

7. Так как архитектура обслуживает достижения расцвета государства и общества (объяснение этого ниже), то ближе всего понятия: «архитектура определённого периода истории (эпохи)», «архитектура страны», «архитектура конкретного явления», — а не наоборот, т. е. нет истории самой архитектуры, как и её развития, и будем исходить из этого понимания этих двух понятий — «архитектура» и «история», и кто бы что ни говорил, история там, история здесь — в архитектуре её нет. Пусть ей занимаются мифологи.

8. Греческая *historia* происходит от праиндоевропейского *wid-tor*, где корень *weid*, в русском языке представленный как «видеть» и «ведать», т. е. получается «архитектуровидение» и «архитектуроведение». Вот и надо архитектуру ведать или, как в Англии, — рассказывать (история — *history* — рассказ-нарратив). Рассказ об архитектуре у каждого свой, зависящий от достоинства ментальности и смысла миссии нации.

9. Историю можно рассказывать эстетическими смыслами и художественными средствами или просто рассказ заменить видеорядом, собственно, как и в архитектуре. Главное, какой смысл необходимо передать: а) рассказать историю в последовательности событий и условности изображения (не отвлекающего от основного сюжета) можно любым способом — от рисунков на пирамидах до японских манга аниме (где уже само искусство вторично), б) когда само изображение является смыслом выражения идеи и символом этого смысла, в) просто бессодержательное изображение действительности — отражение — рефлексия (на потребу публике), г) художественно осмыслить реальность.

10. Многими архитектура воспринимается неотделимой от истории — это заблуждение самой каменной

летописи. В настоящее время история пишется сбоку (каждый пишет свою). Самость архитектуры — в существовании вне времени, а значит, и вне истории, но архитектура в истории играет главенствующую роль на физическом уровне, и когда её ощущаешь непосредственно, осознаешь причастность гения места — всё едино и в связи со всем. Барановский Г. В. вообще не упоминал понятия истории в архитектуре (трактуя её эволюцией и эпохой), лаконично назвав свой труд «Архитектурная энциклопедия», а В. Стасов и П. Гнедич определяли архитектуру как *искусство* в пространстве *Эпохи*, вне исторического развития. Как можно называть развитием то, что развиваться нет необходимости, в художественном и даже техническом плане, и учёные ищут секреты мастерства, с помощью чего можно такое создать.

11. У вдруг пришедшего озарения — открытия третьего глаза, и всего того, что способствует гению в создании шедевра, не может быть истории. Это может быть «вещь в себе», которая могла быть создана и 100 лет назад, и 1000, в том же виде и с той же степенью воздействия неизгладимого впечатления на органы чувств, которые также не меняются ни в физическом плане, ни в отражении духовного восприятия — как у произведения искусства во всех смыслах вечного, без времени, и в обратном, и в прямом его течении (в пространстве). И если оно априори трансцендентно, о какой истории для шедевра — архитектурного объекта (в данном рассмотрении) или аналогичного произведения искусства можно говорить? Ни о какой, кроме экзистенциальности воспоминаний о прекрасном, тяготеющем к познанию истины (красоты).

12. На анализе исследований учёных о том, что времени как категории из 4 измерений не существует, можно утверждать, что история (как и сама архитектура), если посмотреть со стороны или сверху (как угодно), похожа на книгу, которую мы можем открыть с конца и

листать к началу. Может быть, Ветхий Завет и Тора в этом смысле и верны, что в нашем понимании они-то открываются с конца, а ведь это начало, т. е. мы можем видеть сразу всё, видеть конец, не зная начала, и наоборот, или с середины, и в любом месте, без временного отрезка, без учёта времени — оно, как у Канта, одномоментно — и от рождения идёт вспять, т. е. к регрессу.

13. Интуитивное предвидение — это творческие порывы в будущее, и не дай Бог разыгаться фантазии или научному прогнозированию, которые применимы к какой угодно технической области (особенно градостроительной), но не к архитектуре и искусству, где прогноз возможен только в этапы деградации или в воспоминаниях о будущем ROMA ANTICA — пика синтеза искусства, воплощающего в себе идеалы мировоззрения того времени, а если сегодня нельзя создать ничего подобного, сравнимого с той эпохой, то те идеалы и результаты поиска истины тем и были, поэтому и пришёл конец истории, т. к. больше стремиться не к чему. А мы постигаем в поиске истину давно ушедших лет, отчего заглядывая в прошлое, мы постигаем будущее. В этом феномен архитектуры и состоит — это базисный смысл, без понимания которого не будет раскрытия темы места архитектуры в устройстве мира (особенно в атрибутах и символах). При непредсказуемом прошлом не может быть предсказуемого будущего. Это не конец физической истории по Фукуяме, а отсутствие культурной по П. Сорокину.

III. АРХИТЕКТОНИКА МУЗЫКИ В АРХИТЕКТУРЕ

1. Архитектоникой в музыке и литературе определяют построение произведения как единого целого, взаимосвязь составляющих частей и элементов, определяемых идеей произведения — в равной мере композицией, аналогично архитектуре — «медных труб» — золотой теноровой середины между небом и землёй в архитектонике Природы. В архитектонике музыки архитектуры нельзя передать *Идее* своё личностное отношение к произведению, т. к. там царят каноны *архиТоники*, которые выковались в эллинских амфитеатрах (в Аргосе — 20 тыс. мест), где и происходило **рождение лирики** — декламацией духовной поэзии (хором от 10 до 100 ладов) под звуки заветной лиры — кифары Аполлона, у которой звукоряд (до 18 струн) лежит в основе совершенной системы, соответствующей учению о гармонике.

2. Эллыны верили в божественное происхождение искусств, которым покровительствовали музы (дочери Зевса и Мнемосины — богини памяти), воодушевляя на художественное вдохновение безумие художников не от мира сего. Сам Аполлон являлся символом Искусства муз — мусического воспитания — системы умственного, эстетического и нравственного воспитания в Аттике. Афина, Гефест и Гермес — покровители архитектуры, скульптуры и живописи соответственно, шедшие в согласии друг с другом, постигали все премудрости художеств — составные части чего могут пролить свет на зачатие архитектуры.

3. Музыка (а — мелодия; б — гармония; в — ритм; г — тональная окраска) для греков и римлян по важности стояла (на вершине пирамиды) сразу после власти и денег — того, после чего и возникает, собственно, необходимость в красивом обрамлении бытия (музыки архитек-

туры), на что уже не жалко излишнего достатка — на излишества украшательства.

4. В Ассирии и Египте элементы архитектуры появились по наитию и потребности выказать свою значимость некими атрибутами власти в виде эстетически обработанных сооружений и ритуалов с музыкальным сопровождением. Но музыки как системы и шоу до древней Греции не было (по современной хронологии).

5. Вполне закономерно встаёт вопрос: с какой разницей в историческом времени появились архитектура и музыка, ввиду их значимости и влияния на психофизику одного порядка? Они также существуют благодаря личности в обществе и стремлению к наделению себя статусом, за счёт звукового сопровождения, а также создания конкретного образа, через звукоряд и в последующем перенесении абстрактной проекции звука на любую поверхность (а зная алгоритм, уже можно петь душой). В данном случае это взаимопроникновение смыслов архитектуры и музыки и их трансформация в конкретные образы, а это значит видеть голос из прекрасного далека.

6. Все нео-архитекторы, от Палладио до Жолтовского, достигали гармонии в своих произведениях, опираясь на ордерную систему или на интуицию своего таланта в архитектонике музыки, а теперь же предлагается терпеть условное образование, постигая закономерности канонов при условии обладания абсолютным слухом архитоники.

7. Термину «*абсолютный слух*» в музыке соответствует идентичный аналог в архитектуре, т. к. она тождественна музыке, но менее объективна в восприятии, требующем шадящей саморефлексии от серой посредственности искусственной среды, неприемлемой на слух.

8. В каждый момент времени мы воспринимаем только одну ноту, а предыдущую мы по памяти воспринимаем с последующей. Всю мелодию целиком в гармонии мы воспроизводим в ожидании следующей и по па-

мяти прошедшей, т. к. она уже существует одномоментно, и мы выхватываем фрагменты безотносительно времени. И здесь нам поможет архитектура — как уже известно, застывшую мелодию (гармонию) воспринимают сразу (фасад) как партитуру (с извлечением звука из форм), и можно считывать и слышать мелодию камня всю, эпизодами, фрагментами или деталями (в контексте и без), у которых также своя песня. Вся эта многослойность характерна для визуальных видов искусства (кроме светового динамических композиций), поэтому архитектура — мать всех искусств и является универсальным средством в деле мусического воспитания личности — или иначе, любую музыку можно запечатлеть в архитектуре, и афоризм про застывшую в ней музыку неверен — т. к. она и есть музыка, её просто не хотят или не могут слышать.

9. Тональность — это инструмент для извлечения упорядоченных звуков — для этого надо знать нотную грамоту, написать партитуру. **Сольфеджио (Solfo — «ноты»)** — **ордерная система** для развития музыкального слуха и памяти. Концерт может начинаться с ноты «**ре**» (и ею кончаться), и аналогично в архитектуре. В каждом регистре возможны фальшивые ноты (не видимые профессионалами), а есть грубые — которые не должны пропускать эксперты. И целый симфонический оркестр незримо звучит, когда мы видим пространственные проекции архитектурного ансамбля в движении, изначально выстраиваемого в соответствии с канонами — нотной грамотой. «Смотреть обывателю на архитектурный фасад — всё равно что смотреть на нотную грамоту» (Кантор К. «Красота и польза»).

10. Незастывшую симфонию в камне можно беззастенчиво (безнаказанно) изменять на свои (чужие) лады, ритмы и паузы, а не исполнять и содержать в авторской версии её фасадов. Что было бы с музыкальным произведением, если бы кто-то использовал бы вместо фортепиано с ор-

кестром, например, тамтам? И если в разгульной гитаре на грифе одна нота может быть в разных ладах, то в субординанном фортепиано только в одном — на своём месте.

11. Любая вещь, относящаяся к архитектуре, — от фасада, интерьера и до мебелировки — должна строиться в канонах 9 октав (в 3 регистрах). У музыки те же самые, что и у архитектуры, — ряд, ритм, шаг, лад, и при правильном применении, там и здесь, создаётся гармония композиции. Можно даже при создании архитектуры для большей убедительности доводов пользоваться всей терминологией музыкального искусства. И отмечена закономерная связь между числом и высотой звука, которая и помогла, во взаимосвязи с другими видами художеств, выстроить стройную ордерную систему в виде канона (закона). Можно партитуру преобразовать в материал — это также будет архитектурой, которую в то же время можно переложить на видеомузыку.

12. Пространственные отношения, как и их элементы, носят символическое значение от их природы — и имеют *Индекс* гармонической упорядоченности, где и раскрывается **полная система музыки**, и она проецируется на гармонию **полной ордерной системы** как на отражение мировой гармонии (*septem discrimina vocum*), что и называется **архитектоникой** (архитоникой) греческого звукоряда, формально определяющей до сих пор каноны архитектуры и музыкального искусства.

13. Большая полная система («гармоника») и малая полная система.

a^i – нета (nete)	} тетраход высших
g^i – паранета (paranete)	
f^i – трита (trite)	
e^i – нета (nete)	} тетраход отделенных (или разъединенных)
d^i – паранета (paranete)	
c^i – трита (trite)	
h – парамеса (paramese)	} разделительный тон
a – меса (mese)	
g – лихана (lichanos)	} тетраход средних
f – парипата (parhypate)	
e – гипата (hypate)	} тетраход низших
d – лихана (lichanos)	
c – парипата (parhypate)	
H – гипата (hypate)	
A – прослабаномён (proslambanomenes)	

d^i – нета	} тетраход соединенных
c^i – паранета	
b – трита	
a – меса	} тетраход средних
g – лихана	
f – парипата	
e – гипата	} тетраход низших
d – лихана	
c – парипата	
H – гипата	
A – прослабаномён	



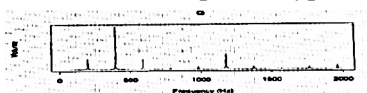
d^i – нета	} тетраход соединенных
c^i – паранета	
b – трита	
a – меса	} тетраход средних
g – лихана	
f – парипата	
e – гипата	} тетраход низших
d – лихана	
c – парипата	
H – гипата	
A – прослабаномён	

14. Музыка как явление, так же как и архитектура, — для удовольствия, для сопровождения ритуалов — для украшения жизни и придания ей смысла. Музыка необходима: правила написания нот (нотная грамота) и умение их воспроизводить, так же как и в архитектуре, до возникновения определённых обстоятельств, при которых правила были упразднены ввиду изменения мировоззрения в общественном сознании и подмены их принципами в угоду идеологическим штампам.

15. Какую длину света мы не видим? Невидимы излучения в ультрафиолетовом и инфракрасном диапазонах. Видимый спектр — 7–8 цветов. И какую частоту в диапазоне слышимости не слышим? От 20 до 20 000 Гц, ниже — инфразвук и ультразвук, выше — не слышим,

«полная энергия волны прыгает через вакуум со 100-процентной эффективностью, без каких-либо отражений», — говорит физик И. Маасилта (фин.). Существует связь между цветом, музыкальными нотами, объектами Солнечной системы (днями недели) и архитектурой. Взаимосвязь звука и цвета очевидна (цветомузыка, светомузыка), как и закономерность этой взаимосвязи с архитектурой.

16. Октава (лат.) —
8 (из октав) — две одина-
ковые ноты до «**соль**» и



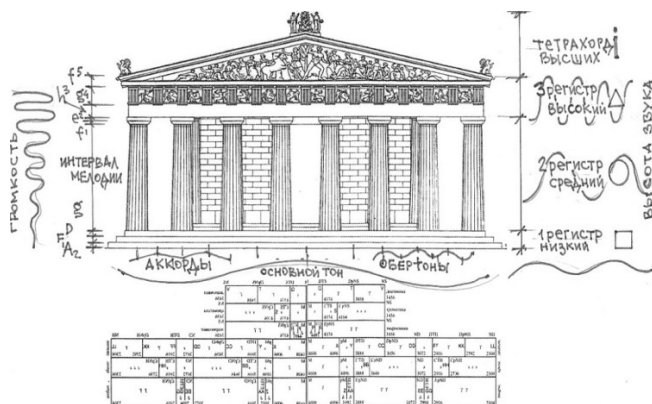
«**до**», когда в унисон поют сердца. Из интервалов складываются горизонтали (мелодии) и вертикали — аккорды музыкальных построений, что соответствует гармонии композиции силуэта здания или города. Каждая нота имеет свою частоту — каждый чистый цвет (монохром) определяется своей длиной волны и, соответственно, имеет частоту, равную скорости света (длина волн), — нота находится на определенной октаве. Чтобы поднять ноту на одну октаву вверх, её частоту надо умножить на 2 (нота ля 1-й октавы — частота 220 Гц, ля 2-й октавы — 440 Гц). Все цвета спектра укладываются в эту систему. Видимый спектр помещается в одну октаву от **фа#** до **фа**. В радуге 7 основных цветов. И в стандартной гамме 7 нот — очевидная взаимосвязь. Но как музыку создают не тоны, а тон (тональность), так и архитектуру — метр (ритм). 88 звуков, по 7 основным ступеням звукоряда (размер римского квартала 88 x 88 м). Звук — природные звуки (шумовые: ветер, волна) и музыкальные (высота, тембр, громкость) на фасаде превращаются в ритмическую композицию, которую, прослушивая, можно считать или благодаря архитектурной акустике быть соучастником симфонического оркестра.

17. Человеческий слух улавливает звуки 9 октав:
(от 16 до 31 608 Герц)

f^5 Пятая	}	3-й регистр
g^4 Четвертая		
h^3 Третья		
e^2 Вторая 493, 88 Гц	}	2-й регистр
f^1 Первая 261,63 Гц		
g Малая		разговорная речь, естественное восприятие
D Большая	}	1-й регистр
F_1 Контроктава		
A_2 Субконтроктава		

В русском зодчестве: 1 — Подклеть (низкий),
2 — клеть (средний), 3 — светлица (высокий).

Так же проецируются и совокупность этих систем — полная неизменная система. Основа диатоники эпохи Средневековья (Готики).....



Интервал, состоящий из 8 ступеней и 6 тонов или 12 полутонов, — абсолютный консонанс от... **До** до **До**, от **Ре** до **Ре** (совершенные и несовершенные консонансы). Каденция, либо клаузула, — гармонический оборот

в конце музыкальной формы, а в архитектуре, дизайне клаузура это виртуозное соло, завершающий элемент композиции — карниз (фронтон) или купол (высокий тон в III регистре) — также в соответствии аналогу музыкального построения:

а) последнее созвучие — ульtima (символы — крест и др.);

б) предпоследнее — пенульта (сфера — переходной эпохи);

с) нижнее — антепенульта (сам купол).

В этой системе много разновидностей каденций: доминанты, субдоминанты, тоники. Звуковой спектр делится на три части: частоты низкие 10–200, средние 200–5000, высокие >5000. Человеческому уху доступен диапазон 16–20 000 Гц. 1Гц = 1 колебание/сек. Высота звука определяется частотой его основного тона: чем > частота основного тона, тем выше звук (в арх. шпили и башни). Заканчивать всегда надо на высокой ноте (высокой частоте), соответственно, и низкие — частота и нота.

18. Высота тона: бас 80–350, баритон 110–149, тенор 130–520, дискант 260–1000, сопрано 260–1050. Колоратурное сопрано до 1400 определяется частотой колебаний источника звука. Звуки голоса на высоте делят на несколько диапазонов: громкость звука определяется амплитудой колебаний, высота тона определяется частотой.

Как это относится к архитектуре? Самым что ни на есть прямым, по сути, образом — в композиции фасада и, главное, в переложении на силуэт города.

19. Ступени лада мажора или минора — главные, и в архитектуре тоже:

— VII ступень — восходящий вводный звук,

— VI ступень — субмедианта (нижняя),

• V ступень — доминанта (D),

• IV ступень — субдоминанта (S),

— III ступень — медианта (средняя),

— II ступень — нисходящий вводный звук,

• I ступень — тоника (T).

Особой темы заслуживают понятия мажорного и минорного ладов, гармонизирующихся с русской архитектурой (т. е. сосуществующих в ладу с другими искусствами). Неслучайно впервые гармония появилась в культовой архитектуре: в обрядовой и затем в церковной музыке. Интервал и ступени гаммы в семи ладах заложили основы музыки русской архитектуры. И в каждой культуре это происходило самобытно и своеобразно, кроме классической архитектуры, где господствовали каноны нотной грамоты. При обозначении тональности слово «мажор» прибавляется к названию тоники (например, до-мажор). В миноре можно проектировать госучреждения, а в до-мажор все детские заведения. Тотальности во всеобъемлемости облика городской среды не может быть достигнуто, ввиду отсутствия осознания созидательной деятельности, где всё зациклено на неосознанном удовлетворении насущных потребностей, сугубо утилитарным способом — по необходимости. Что, как не это, можно использовать при проектировании 2-го регистра фасада (где обычно размещается Роза — центральная композиция). Мажорная — светлая, радостная, веселая (третья ступень, отстоящая от первой на большую терцию). Минорная — лирическая, грустная (третья ступень, отстоящая от первой на малую терцию). Терция — музыкальный интервал шириной в три ступени.

20. Вечное обновление ветхого и эстетически невыразительного в пространстве происходит в поиске символов архитектурных форм через **архитектонику музыки** в зависимости от эпохи. В архитектуре господствовали тоники (**мотивы — движения**), как в музыке сонаты, симфонии, т. е., например, барокко не стиль, а сюита, а жанр существует в типологии (промышленный или жилищный). Также аналогична доминанта в музыке — в музыкальной тональности пятой ступени — особая роль. Доминанта в архитектуре является контрастом к основ-

ному объёму (к основной тональности) и т. д. «Музыка в камне» (не застывшая) и сопутствующая терминология — тому свидетельство. По отдельности есть архитектура как замёрзшая музыка, и трансформировать сочетание «архитектура — музыка» можно сколь угодно, т. е. это доминантовое трезвучие гармонии разных сторон одного целого. Наиболее объёмное звучание даёт 12-струнная гитара (подчинённая октавам) и сравнима по образному звучанию с объёмными декорациями фасадов барокко и русского узорочья.

21. Произведение архитектуры можно спроецировать по «теории струны», по которой качество и количество обертонов, а также высота звука полностью зависят от длины струны: чем выше звук, тем короче струна; чем ниже звук, тем длиннее струна (высокое и длинное здание). Многогранно психоакустическое извлечение звука, отражаемого через архитектуру, например *Бас* описывает тона низких частот (из длинной струны). Ре-мажорное трезвучие (контрабас) требует домысливания басов и низких частей гармонии, которые корреспондируются в архитектуре с цокольным этажом (и с отметками ниже $+0$), как и звук с частотой ниже 80 Гц, — то и другое непосредственно чувствуется организмом человека — в музыкальной архитектонике располагаются в первом регистре (стереобат в канонах цокольной части). Высокое звучание в пропорциях всегда короткое по длине и занимает осевые линии, а гармония звука и созерцания должна быть во взаимосвязи золотой пропорции — 38 к 62.

22. Звуки силой выше 85 дБ опасны повреждением слуха, а визуальный шум 85 % агрессивной среды переносится невозмутимым образом. Терпимость взора, в отличие от слуха, идёт от инстинкта выживания перед страхом невиданных чудовищ при освоении нового пространства, слух позволял соотносить расстояние до них и различать по тональности, добрые или нет у них наме-

рения, и уже потом смотреть, куда убегать, где нет дозрительных звуков.

23. Задание на проектирование (например, школы) на основе дидактической системы должно звучать так: в одной тональности с полными 3 октавами и во 2-м регистре ... и т. д. Можно было бы определять (оценивать) впечатления от архитектуры следующим образом: глубоко и протяжно в нижних тонах, концентрируясь с переходом в средний регистр и пронзительно (стремительно) высоко устремляясь в голубую бездну небес 9-й октавы...

24. Дисгармония слышится, когда регистры не сходятся, но это надо ещё и видеть в незастывшей музыке. То же происходит с восприятием звуковых сигналов мозгом, т. н. предсказательного кодирования, объясняющего работу сознания. И если он сталкивается с опытом, противоречащим предсказаниям, картина мира обновляется, что является основой для неосознанного обучения «без знания дела». Мозг различает неразличимые слухом похожие звуки, поэтому музыка конгруэнтна архитектуре в визуальном её выражении. У музыки нет памятников (если только не реквием в чью-то память), у живописи нет (если только не в изображении), и у архитектуры не может быть памятников (если только также не в чью-то честь), кроме произведений. Образцом слияния всех искусств может являться филармония, где воочию раскрывается архитектура музыки (вкупе с физикой архитектурной акустики).

25. В музыке сочинение (партитура) и его исполнение (самого исполнителя и инструментов) могут разниться кардинально, как и в архитектуре. Гармонию композиции слышали и видели сначала в камне (в природе), а потом в музыке. Через музыкальную грамоту легче переводить язык гармонии, а воочию лицезреть (созерцать) доступнее через визуальные искусства, поэтому через под-сознание и появилась музыка (нотная грамота) в камне и

все восторженные эпитеты вокруг восприятия этого понятия, и азбука этого языка наиболее универсальна и канонична — через коммуникативные атаки легче понять замысел идеи. Найти гармонию в свободной композиции (каждый мнит себя неповторимостью) сложнее (или нельзя), чем в уже проверенной веками канонической.

26. Можно ли эллинизм, пришедший вместе с А. Македонским, рассматривать как отступление античности или следует считать её развитием? Архитектура — это движение беспрестанности системы при последовательной (линейной) смене идеологий, политических систем, взглядов, кроме художественных пристрастий, зависящих от воспитания. Философия стоицизма (стоиков), основанная на этике, в их представлении мира как единства материи и формы, достигая равновесия с мирозданием, обретала гармонию с природой, которая не подвергается внешнему разрушающему воздействию, — чем не идеал архитектуры!

27. В эпоху эллинизма, в расцвет всех искусств Муз доминация 2-го и 3-го регистров явно выделялась, и это говорит о том, что низких тонов в культуре не приветствовали, и эстетика 2-го регистра (уровня) занимала умы общества в стройной, как греческая фаланга, колоннаде, в отражении воинской доблести переходного фриза и триумфа в венчающем этот строй фронте. Этот пафос поддерживался торжеством многоцветья, а содержательность формы превалировала над эстетикой конструкции, т. к. царствовал мажорный характер в построении композиции, что определяется греческой философией и космогонией в поиске и прославлении идеала (совершенства) человека — тела и духа, что выражалось и в архитектуре: низкие частоты соответствуют стилобату со стереобатом, гармония ритма и метра в среднем регистре во всех трёх октавах достойна стройной колоннаде, высокие тона характерны помпезному фронтону в 3-м ряду, виртуозный гимн идеалу человека символизирует скульптурный горельеф.

28. Образ 1-го регистра был неоспорим для отражения (в прямом и переносном смысле) суровой действительности военного времени, а конкретнее — всех видов крепостей (фортеций). По мере потери актуальности оборонительной функции тетрахорд низших дополнялся средними и высшими, чтобы вписаться в общий хор мирной городской среды и стать достопримечательностью, как московский Кремль (или замком Шенонсо во Франции), и большинство крепостных стен остались в первоначальном виде (на уровне 1-го регистра, низкого по звучанию и грозного по виду) как историческая достопримечательность. До-минорные ноты появляются в суровом, не ищущем идеалов, пребывающем в вечных походах, Риме: однотипные многоярусные строения без выраженных высоких нот — тому свидетельством.

29. В музыкальном произведении звук пребывает в гармонии с ритмом, метром, темпом — что это, как не элементы — модули в архитектуре, как более явные и чувственные для органов чувств, проводя аналогии со звукорядом. Выразительность и изобразительность звука (музыки) отчётливо проявляется через систему архитектуроники. У каждого движения, ритма, формы есть свое музыкальное звучание, и наоборот, у каждого звука есть свой образ, который можно воплотить в форму и символ. Когда хотят, чтобы вы услышали особое мнение, говорят, акцентируя в начале: «Смотрите», — т. е. по наитию (подспудно) подразумевая, что вы будете видеть источник звука и осязать смысл произносимого. Фасад надо считывать (выстраивать) как партитуру — одновременно по горизонтали и по вертикали. Но самое главное, провести аналогии и параллели связи архитектуры и музыки через построение звукоряда и тектоники, выстраивая музыку до высших сфер (а`нета — тетрахорда высших). Архитектурное построение композиции аналогично сонатной форме (музыкальной форме), состоящей из трёх ос-

новых разделов, где в первом разделе — «экспозиции» — противопоставляются главные и побочные партии, во втором — «разработке» — эти темы развиваются, в третьем — «репризе» — повторяется экспозиция. Это согласуется и с композиционной формой архитектурного произведения, что и формируется в формальный художественный канон.

30. Показательно на этот счёт сравнение зданий: ЦБ РФ в Волгограде, по сути, трёхчастной триумфальной арки, прислонённой к зданию (казалось бы, вдалеке от Метрополии, но как показатель равномерности уровня культуры империи), и арки Гавиев в Вероне (кон. 1 в. до н. э.) — памятника римского могущества, основанного на силе воли, ради прихоти.

2 тыс. лет не помеха в преемственности — в символичности и в форме музыкальной основы этих произведений архитектуры. Триумф римской *Арки* звучит через поэтику *Славы* в мажоре среднего регистра, а в *Арке* послевоенного Сталинграда марш победы считан в миноре, через низкие ноты 1-го регистра. Офис Сбера в Москве предстаёт во всей красе эвфемизма, отражением нужды и прихоти суеты реальности — без обременения преемственности форм и символов. Всё несистемное является плодом субъективного умозаключения, редко творческого, а чаще спонтанного и незрелого — первично вымышленным позывом.

31. Особенности психологии восприятия архитектуры — это как читать книгу или играть на музыкальном инструменте — необходимо знать азбуку нот. Средства и цели одни и те же (объединяющая всех музыка). О некоторых объектах можно так и говорить, что и в каком регистре не дотягивает до того или иного уровня, и в одном ли регистре эта «недотяжка» или во всех, и как можно дотянуть, или не справились только в субоктаве, и это должно рассматриваться на предварительном этапе

проектирования, и даже заказчик, знакомый с азбукой звукоряда (на опыте своих любимых песен), может сказать, какая композиция ложится ему на слух в конкретном случае и на что объект (например, офисное здание) должен быть похож из этих музыкальных произведений, и по известной уже системе можно нарисовать архитектурные ноты в нужной тональности, и мозг сам переложит визуальные тона в музыкальные, и наоборот — главное, что музыка через самый чувствительный из органов чувств устанавливает понимание между заказчиком и архитектором. И беседу следует вести в творческом духе: например, в каком стиле или жанре вы рассматриваете музыкальное направление для вашей архитектуры дома или пространства (например, сделайте мне здание в стиле рок-н-ролл), — и выяснить, по Сеньке ли шапка или нет. Можно обсудить предпочтения в кино, живописи или общие взгляды на искусство, чего лишены находящиеся под властью золотого тельца дельцы — у них правят многозначительные предрассудки своего круга. Одним словом, можно разговаривать чуть ли не на одном языке о возвышенном, если только не во всех тонкостях. А в единой системе можно достичь невероятное множество многообразия форм, можно сказать, космическое, к чему и стремится в фантазиях творческое начало, чем и пользовались античные мастера. Акценты и различия в эпохах сводились к типологии и формам.

32. Музыка духовной свободы проявляется в эпоху Возрождения в чётком трехъярусном (в 3-м регистре) членении, и каждый ярус, состоящий ещё из 3 октав, что и давало то разнообразие в многообразии этих 9 октав, которые и являются каноническими, способными выразить весь спектр духовного богатства любой культуры — одними средствами. Северное Возрождение, отличное от классического Возрождения, — феноменально (наименование также придумали в наше время), т. к. его специ-

фика — в «рождении без античности». Реформация привела к идеологии и эстетике «нового обетования» (*Devotio Moderna*) — поэтике природных стихий, где эпохе *Барокко* подводит итог гений И. С. Баха, чья музыка темпоральна и адекватна времени и архитектуре ввиду появления инструментария, позволяющего извлекать звуки и создавать полифонию, способную выражать гармонию в архитектонике этой эпохи. До этого на подсознательном уровне музыка полностью растворялась в архитектуре, зашифрованной в визуальном ряде и ритме. Бах, олицетворявший священную Римскую империю, определил будущее равноправие (взаимопроникновение) музыки и архитектуры, взаимозаменяемость рефлексии восприятием, что выразилось в парафраз: и **музыка, застывшая в архитектуре, и наоборот — архитектура играет формами** (по выражению дир. ГМИИ им. Пушкина И. Антоновой, музыка С. Рихтера и есть ожившая архитектура). По идее архитектоники архитектура и есть музыка — гармония космоса (что также согласуется с учением пантеизма).

33. Кульминацией проявления Веры является апофеоз всех искусств, выражаемых через архитектуру храма. Триумф величия *Веры* (в данном случае контрреформации) в полной мере выражен в церкви Иль Джезу, которая и стала канонической и архитектуре которой подражало большинство католических церквей во всем мире. Весь пафос триумфа выражен средствами синтеза искусств показательно и безусловно, где архитектура, скульптура и живопись сливаются в гармоническом единстве торжества одухотворенной материи (человеческого духа) — как угодно во всех превосходных эпитетах, приходящих на ум, смотря на совершенство (красоту), выраженное на главном фасаде (и в интерьере), — это образец композиции пространственной проекции трехмерной архитектоники музыки, где архитектура поверяется музы-

кой и наоборот — это и есть умение одухотворить камень и извлечь из него мелодию на одной октаве с космосом или в унисон с ним — в 8-колонном портике птерона Парфенона или в 8-частном (среднем регистре) в 13 полуколонн (полутонов) в нижнем регистре церкви Иль Дезу. И эта вечная музыка звучит апофеозом архитектурного гения, часто переходя в симфонию интерьера.

34. Музыку изучают по канонам и правилам, которые равны для всех, поэтому музыку осваивают с детства и поют как профессионалы. С архитектурой не могут разобратся до старости, т. к. отбросив каноны (совпадающие с музыкальными), ищут новые формы самовыражения. Архитектуре пытаются учить, постигая азы рисунка, живописи, скульптуры (о чём и говорит образовательное учреждение — Академия архитектуры, живописи и ваяния). Но это является средством постижения профессиональных навыков и умения включения этих видов искусства в архитектурное произведение, а включение в этот порядок музыки хватило только для изречения застывшей. А ведь с неё и надо было начинать перечисление, т. к. она корреспондируется с архитектурой самым непосредственным образом всем стройным построением звукоряда. И могла бы изучаться наряду с живописью по аналогу курса сольфеджио в академиях, что, особенно в сочетании с живописью, дало бы превосходный результат в понимании сути профессии и патетики фразы «незастывшей музыки» во всей красе. Т. е. симбиоз живописи, ваяния и музыки рождает настоящую архитектуру, а её постижение называется **абсолютным слухом**. И в идеале архитектор должен музицировать (в душе) так же, как рисовать и ваять. Средоточие видов искусства порождало бы синергетический эффект, или точнее — архитектурный.

35. Если быть в одной ноте с интервалом в 1 сек., то можно сойти с ума. А если смотреть на типовое жильё в этой гамме чувств (например, учебные заведения, кото-

рые не воспитывают художественный вкус у детей), то, оказывается, можно и привыкнуть, т. е. реакция восприятия разная — слуховая и зрительная. Природой заложено охранять визуально психику, поэтому можно творить что угодно, ссылаясь, что на вкус и цвет товарища нет, а через слуховое зрение изобрести психотропное оружие. Что хорошо в музыкальной многожанровости — процессы происходят параллельно, существует субкультура, процветает «этно» и «техно», но застыть, даже на кульминационном моменте, превратившись в архитектуру, на современном этапе нельзя. Она застыла в какой-то неподходящий момент, и на простом аккорде заело пластинку, и нельзя сдвинуть звукозаписывающую ленту, чтобы зазвучали три аккорда в разных октавах.

36. Силуэт определяет акценты и приоритеты, доминацию и образ — это как симфония с музыкальными всплесками, а не какофония хаотично расставленных без смысла заготовок под изделие, в виде небоскрёбов, перемежающихся с недоскрёбами, — синквейна — по форме образа американской мечты — не рифмующихся между собой рядами зданий, но создающих особую гармоническую форму по аналогии свингового квадрата в джазе. Всё искусственно созданное поверяется геометрией, а она — музыкой, например, на силуэт можно смотреть как на музыкальный речитатив или как на диссонанс — неслитное созвучие, негармоничное сочетание нескольких звуков. Можно также компоновать и ансамбль, и комплексы, можно разложить любую народную архитектуру (или региональную) по сложившемуся в данной местности звукоязычку народной музыки или национальной. Но классическая архитектура строится на нотной грамоте — азбуке музыки. Возможно и вульгарное прочтение темы музыки в архитектуре, как и любой перенос формы бытового предмета в архитектуру без его символического прочтения (клавишей на фасадах). Если и делать революцию,

то такую, какая происходит в музыке с переходом на 4-ю и 5-ю ступень в блюзе и свинге, а в архитектуре возможно с 6-й по 13-ю ступени, без отрицания самой архитектуроники музыки, т. е. отрицание отрицания самих канонов — эволюционная революционность.

37. По Дидро, «свет как общий колорит картины имеет свой тон. Свет является общим колоритом картины». Понимание тональности света подобно пониманию тональности в музыке, высоте звуков лада, определяемой положением главного звука (тоники) на той или иной ступени звукоряда музыкальной системы, т. е. её архитектуроники. Этого не может произойти в контакте с модернизмом: что может происходить, если на вас будет смотреть «чёрный треугольник», на который, впрочем, можно и не смотреть, т. к. его можно описать вербально или представить по памяти в любом цвете, независимо от обстоятельств.

38. Цветовой слух (хромостезия) общеизвестен с XIX в., когда В. В. Афанасьевым была запатентована система музыки, элементы которой предлагалось применять для преобразования изображения в музыку, т. е. фасад в цвете можно преобразовать в музыку, если он выполнен по правилам нотной грамоты, и фасад можно воспринимать как партитуру, и наоборот (Парфенон ведь тоже был в пространстве цвета). Уникален светомузыкальный инструмент (световой клавишник Скрябина), через который свето-цветомузыка органично вплетается в архитектурные каноны с эффектом синергии, хотя они могут сосуществовать отдельно и полноценно, т. к. представляют собой законченные гармоник (композиции). Следуя идеям Скрябина, композитор И. Вышеградский благодаря адаптации нового инструментария идёт дальше и погружается в пространство микротональности — микрохроматики, в четверть и в половину тона, создавая мир плотещианальной музыки в синтетических сверхпроизве-

дениях (по определению ценителей — достойных *Рая*). Они имеют вневременной характер и до сих пор определяют вектор движения искусства вообще, завершая круг *Бытия* двумя (или сразу 13) аккордами от последнего к первому. У Равеля в «Ступенях» от первого до последнего все звуки взяты сразу, вырывая хаос из этого бытия и покоряя его, как и в архитектурных ансамблях московского Кремля Баженова и Акрополя. И. Вышеградский мечтал исполнить *«Мистерию»*, единящую Музы под небесным сводом с непременно включением световой архитектуры, заключая архитектурные формы в музыкальные, и наоборот.

39. Абстрактным слухом должны обладать архитекторы, которые гармонией музыки поверяют геометрию камня. От этого и стремление создавать цветовую палитру городской среды, как ранее было в триумфе цвета в эллинских храмах и скульптуре (в русских, в частности), в отличие от мрачного средневековья, видевшего тусклый свет, проникающий в соборы через цветные «розы», и только колокольный звон приводил средневековый город к порядку и ясности, находясь в резонансе с укладом жизни. И этому музыкальному сопровождению соответствовали и ритм жизни, и метр строений (стройный вид). *«Сколько бы он ни был разнообразным, он никогда не терялся в бесконечной жизни и возносил всё приходящее в сферу порядка и ясности»* (историк Йохан Хёйзинга о колокольном звоне в «Осени средневековья»).

40. *Элита Золотого века* с одинаковым удовольствием ощущала прелесть музыки и архитектуры. Голицын заказывал квартеты Бетховену — как и архитектуру. Римский-Корсаков видел музыку в цвете, называя это цветосозерцанием, и воспринимал тональности каждую в своём цвете. Также движение (ритм) и форму легче воспроизводить и потом воспринимать в музыке, когда происходит

слияние выражения чувств через разные эмоции и выявляется синтетический образ представления.

41. Т. к. ушная раковина — более чувствительный орган, чем глазное яблоко, относительно восприятия неприемлемых для человека определённой частоты звуков или неопределённых форм визуализации, то когда при помощи ИИ картинка будет переводиться в звуковую аналогию, появится возможность видеть «третьим глазом» — звуковым зрением (конденсацией внимания), диссонанс, вызываемый изображением. В художественном кино через музыку архитектуры фон и мизансцены передают всю гамму чувств пространства. И сколько откроется миру прекрасного при визуализации музыкальных произведений и озвучивании произведений изобразительного искусства и архитектуры! Э. Элгар создавал музыкальные энигма-вариации на образы своих друзей, т. е. через форму — возникающий через неё образ вкупе с характером создавали музыкальные произведения.

42. Обособленно происходило движение модернизации в технике музыкальной композиции — додекафонии А. Шёнберга — это ряды неповторяющихся звуков в 12-тоновой технике — звуковысотная организация музыки, где 12 тонов октавы самостоятельны и звуки идут по горизонтали и по вертикали, независимо от регистра, что способствует описанию фантастических ситуаций, которые доступны детскому сознанию, и созвучно учению Фаворского. Это в своём творчестве ярко демонстрировали Скрябин, Стравинский, Рославец, образно возвращаясь к истокам евромузыки — 12-струнной лире, или 13 октавам в храме Покрова на рву и в узорочье архитектора Гартмана, навеявших идею Мусоргскому сочинить цикл фортепианных пьес «Картинки с ярмарки», т. е. он озвучил архитектуру.

43. В сопровождении (сочетании) музыки более полно раскрывается смысл (замысел) художественного

произведения, во всех видах искусства, расширяя рамки заложенного смысла. Литература действует словом адресно, музыка — частично, а архитектура — постоянно и непосредственно в пространстве и доступна для созерцания в любом виде. Архитектоника сознания у архитектора в эпоху отсутствия архитектуры ярче всего проявляется через архитектонику музыки, поэзии и кино, куда и мигрируют мятежные души, донося до сведущих поэтику архитектуры через язык этих Муз. **Архитектоника сознания** позволяет находиться в резонансе с космосом и управлять бессознательным, которое осознаёт только заложенное программой, в отрыве от слагаемых частей системы, подразумевающей гармонию между процессом, наделённым смыслом и целью, отражающей *Идею* смысла и поэтому недостижимой для ИИ.