

*Омуралиев Д., Нарбаев К.*

## АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И АРХИТЕКТУРНЫЙ АНАЛИЗ

*D. Omuraliev, K. Narbaev*

### ANALYTICAL METHOD OF ARTS AND ARCHITECTURAL ANALYSIS

УДК:72.01

*В архитектурных вузах знакомство с некоторыми методами искусствоведческой науки осуществляется в процессе изучения «История искусств». В статье рассмотрены сравнение методов архитектурного анализа с методами анализа произведений искусств.*

*In architectural higher educational institutions of acquaintance to some methods art criticism studying "History art" is carried out in process. In article are considered comparison the architectural analysis with works of art.*

Как известно, искусствоведческая наука служит исходной теоретической базой в профессиональной подготовке художников, артистов, писателей, музыкантов и др. в системе подготовки в высших учебных заведениях. В архитектурных вузах знакомство с некоторыми методами искусствоведческой науки осуществляется в процессе изучения «Истории искусств». Изучение таких дисциплин как «История архитектуры», «История градостроительства», «История дизайна архитектурной среды», «История садово-паркового искусства» открывает студентам-архитекторам дорогу в понимании памятников архитектуры, градостроительства, ландшафта, дизайна как своеобразных произведений искусств. При написании рефератов по данным дисциплинам студенты, так или иначе, прибегают к использованию искусствоведческих методов анализа наряду с собственно профессиональными способами изучения.

Сравнение аналитических методов в искусствоведении с так называемым «архитектурным анализом» дает возможность нагляднее увидеть специфические особенности, а также осознать общность их методологической платформы. В конце концов, это может способствовать усвоению важных сторон архитектурного анализа как одного из специфических методов искусствоведческих наук.

(Сравнение же аппарата архитектурного анализа с аналитическими методами естествознания и общественных наук с целью использования их методологических правил и приемов представляется несколько другой и относительно самостоятельной задачей научной методологии.)

Итак, кратко рассмотрим опыт искусствоведческих наук.

Методы анализа в литературоведческой науке давно получили широкое развитие. В этом направлении имеются разнообразные исследования с хорошими результатами. Театральное, музыкальное,

изобразительное искусства также уже выработали свое отношение к анализу. В дизайне аналитические методы развиваются с самого зарождения этого вида современного искусства.

Как уже отметили, особенно интенсивно развиваются методы анализа в литературоведении. Спецкурс «Анализ художественных произведений» читается на филологических факультетах университетов и педагогических институтов. Имеются учебные пособия и книги, развернуто излагающие методологические принципы анализа литературных произведений, методику, технику, а также практику проведения анализа в различных жанрах литературы.

В целом, литературоведческий анализ выступает как совокупность неких методологических принципов, при помощи которых осуществляются аналитические изыскания в процессе рассмотрения художественного произведения. Структура литературоведческого анализа не сводится к жесткой схеме, это, скорее всего, относительно независимые друг от друга теоретические принципы и положения, в зависимости от целей и задач исследования, позволяющие в том или ином ракурсе расчлнить многообразную структуру литературного произведения. В литературоведческом анализе также нет попытки определить однозначно порядок и последовательность аналитических операций. Все зависит от характера литературного произведения и конкретных задач литературной критики.

В настоящее время понимание литературоведческого анализа как некоей совокупности методологических принципов остается господствующим, и, пожалуй, это больше всего соответствует сложившимся традиционным представлениям. Однако в современной литературоведческой науке предпринимаются усиленные попытки изменить традиционные представления о методах анализа литературных произведений. По крайней мере, здесь можно заметить три направления: «локальные», формально-структурные и целостные методы анализа.

«Локальные» методы анализа не претендуют на широкий охват содержания литературного произведения, скорее всего, наоборот, предлагают тщательное изучение произведений с подробным разбором тех или иных аспектов. Например, *тематический анализ* осуществляется выделением отдельных сюжетных блоков в структуре произведения и их последующим разбором и оценкой. К «локальным»

методам анализа также можно отнести использование в литературоведении методов математики, теории информации, семиотики и т. п. Точно также локальные методы анализа часто применяются в архитектурной теории и в практике проектирования.

Формально-структурные методы анализа в литературоведении развиваются на основе теоретических представлений и методологических принципов современных структуралистов. Как известно, сущность формально-структурного подхода заключается в раскрытии принципов построения литературных произведений вне зависимости от личности писателя, времени и обстоятельств возникновения произведения. Порою даже игнорируется само содержание литературного произведения. Все внимание здесь сосредоточено на анализе структурных отношений, т. е. форма произведения, внутри объектные взаимосвязи, композиционное построение считаются главными, и на основе их дается оценка эстетического качества. Для сторонников формально-структурного подхода целостность художественного произведения, внутреннее единство его содержания и формы являются свидетельством его абсолютной самоценности.

Формально-структурные методы анализа, прямо перенесенные в литературу, страдают механичностью и искажают эвристические возможности структуралистических представлений, возникших на базе биологии, лингвистики, антропологии, поэтому подвергаются справедливой критике со стороны отдельных литераторов. Вместе с тем надо отметить что формально-структурные методы анализа широкое распространение получили в теории архитектурной композиции.

О целостном анализе литературных произведений все чаще говорят в последнем десятилетии. В основе целостного анализа лежит тезис о том, что «... каждый выделяемый в процессе изучения значимый элемент литературного произведения должен рассматриваться как определенный момент становления и развертывания художественного целого, как своеобразное выражение внутреннего единства, общей идеи и организующих принципов произведения». При таком подходе создаются объективные предпосылки к преодолению отдельных недостатков формально-структурного и локального анализов, поскольку каждый слой художественного произведения рассматривается в динамической взаимосвязи со всеми другими. М. М. Гришман считает, что пути и способы целостного анализа могут быть самыми различными, они не поддаются какой-либо рецептурной схематизации. Вместе с тем он выделяет в методологической основе целостного анализа трехступенчатую систему отношений: *возникновение целостности – развертывание ее – завершение целостности*. На первом этапе исследователю (литературному критику) необходимо каким-то образом «войти» в художест-

венную целостность, и, рассматривая отдельные элементы и стороны, уловить их внутренние взаимосвязи и тем самым сформулировать начальные представления об общей идее и организующих принципах строения целого. Этап развертывания целого означает детальный анализ путей проявления общей идеи произведения в его различных элементах. На завершающем этапе предполагается проанализировать художественную целостность произведения как единство многообразия. Естественно, результаты завершающего этапа во многом предопределены качеством первых двух и поэтому этап «завершение целостности» можно считать скорее этапом синтеза и обобщения.

В целом, применение методологии целостного анализа способствует системному рассмотрению сложной природы различных литературных произведений независимо от их жанра, поэтому он относится к перспективным направлениям современного литературоведения. Такие же перспективы связаны с развитием системной методологии архитектурного анализа в теории, истории, проектном моделировании, экспертизе архитектурной деятельности.

Методы анализа нашли своеобразное преломление в сфере театрального искусства. Более того, метод действенного анализа пьесы и роли, предложенный известным режиссером К. С. Станиславским, сыграл важную роль в развитии советского и мирового театра.

Знаменитая система К.С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко является стройным учением о творческом процессе актера и режиссера, где метод действенного анализа пьесы и роли занимает ключевое место. Как известно, метод работы по системе К. Станиславского возник на основе обобщения сложившегося подхода к работе над пьесой (так называемый «застольный период») в Московском Художественном театре. «Во время застольного периода коллектив исполнителей под руководством режиссера подвергал тщательному анализу («мозговой атаке») все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения (героев), характеры, сквозное действие, сверхзадачу произведения и т. д. Все это давало возможность глубоко вникнуть в суть драматического произведения, определить его идейные и художественные задачи». Такой подход к пьесе был характерен для всех театральных организаций Советского Союза, от коллективов художественной самодеятельности до крупных театров.

Однако К. Станиславский увидел ряд теневого сторон застольной работы актера и режиссера, а именно, пассивность актера и разрыв между психологической и физической стороной роли и предложил изменить привычные формы репетиций новым методом. Поскольку разбор пьесы за столом в основном сводится к анализу психологической

стороны образа, К. Станиславский исходил из того, что с самого начала репетиций необходимо в единстве рассматривать психологическую сторону с непрерывной линией физических действий пьесы.

Метод действенного анализа пьесы и роли представляет собою свод принципов, направленных на системное рассмотрение структуры драматического произведения в процессе подготовки спектакля. Каждый из этих принципов, которые позволяют с той или иной стороны расчленив сложную структуру пьесы на ряд относительно самостоятельных постановочных режиссерских задач и последовательно решать их на репетициях.

Действенный анализ пьесы начинается с изучения обстоятельств, при которых разворачивается сюжет пьесы, т. е. эпохи, времени, места действия, событий и т. д. Затем К. Станиславский предлагал начать систематический анализ пьесы с определения действенных факторов (событий), их последовательности и взаимодействия. Здесь следовало выделить главное событие пьесы, условно расчленив пьесу на крупные события, в результате чего актеры получают наглядную цепь действенных факторов, в целом составляющих основу пространственно-временной структуры драматического произведения. Далее следует этап оценки каждой детали пьесы, способствующий глубокому проникновению в суть спектакля. К. Станиславский в своем методе, кроме этого, выделил процедуры анализа «сквозного действия» и «сверхзадачу» пьесы. Действенный анализ пьесы также предполагает этюдные репетиции, выделение второго плана пьесы и др.

Таким образом, можно констатировать, что творческое использование К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко аналитического метода как своеобразного режиссерского «аппарата» позволило создать новый метод – действенный анализ пьесы и роли, во многом обогативший методологический арсенал советского и мирового театра. (Кстати, не трудно заметить параллели между «режиссерским анализом» и ситуацией, когда преподаватель архитектуры и студент, вначале проектной работы по полочкам разбирают тему проекта, известные концепции, «аналоги», условия местности, функциональное содержание объекта проектирования и др., которое называется «предпроектным анализом»). «Технологическая» направленность анализа здесь позволяет реально представить механизм моделирования архитектурного объекта.

Естественно, анализ произведений изобразительного искусства так же, как и произведений других его видов, имеет свои специфические особенности. В современном искусствознании данному вопросу посвящены различные работы, раскрывающие те или иные аспекты, но, к сожалению, отсутствуют обещающие разработки,

комплексно излагающие фундаментальные теоретические положения, методику и способы анализа произведений изобразительного искусства. Судя по имеющейся литературе, потребность в этом очевидна.

«Методологические проблемы анализа изобразительного искусства составляют на сегодняшний день одну из острых и болезненных искусствоведческих забот», – отмечал И. Г. Сапего/17/. Вместе с тем эта проблема не нова. В истории искусства широко известен трактат английского художника Вильяма Хогарта «Анализ красоты», где еще в XVIII веке предпринята решительная попытка обнаружить способы эстетического анализа произведений изобразительного искусства. Желание аналитически разложить мир на «первичные» формы, основанное на сугубо рационалистическом восприятии, занимает центральное место в трактате В. Хогарта. Поэтому не случайно в трактате много внимания уделено раскрытию составных элементов красоты – целесообразности, разнообразия, единства, простоты, сочетания, пропорции. Все составляющие красоты, – полагает В. Хогарт, – связаны между собой движением; движущиеся тела всегда описывают какие-либо линии в воздухе; «красота покоится на постоянной перемене»; поиск и анализ этой линии красоты и есть задача художника/16, с. 102/.

В основе своего рода «методологии» анализа произведений изобразительного искусства, предложенной В. Хогартом, лежат идеалистические представления, оторванные от конкретно-исторического времени создания произведения, не учитывающие их жанровые отличия (живопись, скульптура, графика). Вместе с тем нельзя умалять историческую ценность трактата В. Хогарта. Здесь еще в XVIII веке была сформулирована проблема анализа произведений изобразительного искусства, имеется даже попытка решить ее на основе индивидуальной творческой концепции художника.

До настоящего времени в теории изобразительного искусства продолжают превалировать традиционные методы искусствоведческого анализа. Они опираются на познавательные способности художественной интуиции и на позитивные знания своего предмета исследователем (искусствоведом). Здесь, как правило, широко используются и логические, и психологические приемы анализа.

Наряду с ними в последнее время в отечественном и зарубежном искусствоведении получают заметное развитие методы количественного анализа, во многом обусловленные общей тенденцией современной науки – обильным применением математического аппарата и компьютерной технологии. В истории искусства стремление к «точным» (формализованным) методам анализа пробивает себе дорогу с конца XIX века, но из этого делать категоричные выводы о преимуществе количественных методов над «традиционными» еще рано, тем

более это мало касается предмета нашего разговора в данной ситуации.

Кандинский в 1926 г. в книге «Точка, линия и плоскость» излагает свою концепцию художественной формы, основанную на идее контрапункта. В ней он изложил свою версию (концепцию) аналитического метода в искусстве, учитывающие синтетические качества формы. «Свой метод анализа произведения искусства (в т. ч. архитектуры), Кандинский рассматривал как инструмент проникновения в суть творения художника, как способ достичь понимания «переживания его (произведения) внутренней пульсации, активно и с помощью всех чувств». При детальном анализе разных точек (каждый из которых имеет свой «звук», пульсирует), прямых, кривых, ломаных линий (которые создают звуковые образы, темп движения, передают некую эмоцию), массивных или прозрачных плоскостей (которые разделяют, соединяют, связывают, наступают или отступают от неких сил), исследователь шаг за шагом, как бы погружается, проникает в невидимые с первого взгляда, глубинные слои произведения. Длинные (ощущаемые в движении), горизонтальные линии и вертикали ведут в бесконечность, диагонали, наклонные линии перерезывают форму на взаимоположенные части натягивают, растягивают, рождая некое напряжение, контраст, диссонанс... Все это в конечном итоге синтезируется в единой форме, у человека поэтому рождается чувство страха или комфорта, красоты или безобразия, хаоса. Наступает этап мучительного и длительного процесса понимания художественного процесса, восхищение или разочарование данной эстетикой. Кандинский был убежден, что подлинное художественное произведение всегда некая загадка (бесконечная тайна), для его понимания нужен длительный и детальный художественный анализ при помощи всех чувств и умозрения.

В этот отрезок исторического времени (в конце XIX – начало XX вв.) западные ученые К. Фидлер, Г. Вельфлин, А. Гильдебранд полагали, что существуют общие закономерности художественной формы в литературе, изобразительном искусстве, музыке, архитектуре. А если это так, то существует *универсальная методология художественного анализа и синтеза*, пригодная для всех видов искусства. Это было вердиктом, так называемой, формальной школы (искусствознания).

Среди теоретических версий, посвященных поиску принципиальных основ произведений изобразительного искусства, заслуживает внимания точка зрения искусствоведа И. Г. Сапего о том, что *«конкретный способ анализа (произведений изобразительных искусств) должен опираться на соответствующий слой художественного материала и зависит от него»*.

Прежде, чем предложить собственную версию методологии анализа произведений изобразительного искусства, И. Г. Сапего достаточно подробно останавливается на исходных теоретических тезисах, предопределяющих ход дальнейших суждений автора о целях, структуре и способах такого рода анализа. «Всякий анализ художественного произведения, – пишет И. Г. Сапего, – должен быть основан на отчетливом осознании своей цели. Возможны разные способы подхода к произведению, например, выявляющие проблемы исторического, философского, психологического, нравственного и т. д. порядков, помогающие использовать это произведение в качестве средства, открывающего исторические, философские, психологические, нравственные черты времени его создания». Есть и другие подходы, замечает И. Г. Сапего, но примечательно здесь то, что каждый из таких подходов, обладая разной особенностью проблематики, использует и разную методику анализа. Каждая из этих методик, входя в сферу искусствоведческих исследований, вынуждена считаться по меньшей мере со структурно-пластическим языком и содержанием произведения, поэтому «...анализ явления изобразительного искусства должен исходить, по крайней мере, из ряда условий:

1. Произведение есть строго определенная организация, образованная неповторимым характером взаимодействия всех компонентов, ее составляющих.

2. Характер произведения зависит от целого ряда взаимодействующих уровней образования художественного объекта, начиная от уровня психологии художника и кончая уровнем историко-художественного процесса.

3. Учитывая взаимосвязь всех уровней сложения художественного объекта, анализ должен в своей методике опираться на ведущие закономерности процесса создания именно произведения изобразительного искусства».

Отличие произведений изобразительного искусства от литературных, музыкальных и других И. Г. Сапего видит в особом чувстве предметности, заложенном объективно во всех видах изобразительного искусства – живописи, скульптуре и графике. Структурно-пластическое строение произведений изобразительного искусства действительно существенно отличается от произведений других видов искусств (литература, кинематография, архитектура). Данному теоретическому и методологическому положению в предложенной модели анализа И. Г. Сапего отводится фундаментальное значение.

В целом, научный анализ произведений изобразительного искусства, по мнению И. Г. Сапего, должен состоять из трех уровней:

- а) анализ отдельного произведения;
- б) анализ всей системы творчества художника;

в) анализ историко-художественного процесса и особенностей взаимодействия различных видов искусства.

При этом первый уровень имеет три ступени анализа. На первой ступени предполагается выяснение зависимостей между индивидуальным видением художника, общими условиями визуального опыта его эпохи и объективными свойствами реального предмета, ставшего мотивом изображения. На второй ступени анализа исследователем рассматривается интерпретация реальных форм предметного мира художником. Сюда входят вопросы изучения первичных условий формообразования, выбранный (найденный) способ поэтической интерпретации зримого мира и др. Особое духовно-пластическое строение и художественная структура произведения – предметы третьей ступени анализа.

Выполнение вышеизложенной программы первого уровня, аналитического по своему характеру, создает необходимые условия для следующего синтетического по смыслу второго уровня анализа. Она направлена на выявление художественной структуры творчества художника. И. Г. Сапего считает, именно через исследование системы творчества анализ отдельного произведения избавляется от односторонности и ограниченности в себе. Однако системное представление об анализируемом произведении можно получить лишь тогда, когда отдельное произведение рассматривается не только сквозь творчество художника, но и всего обозримого историко-художественного процесса. Это является задачей третьего, обобщающего уровня анализа. Такова суть в кратком схематическом изложении трехсекционной модели анализа произведений изобразительного искусства, разработанного И. Г. Сапего и убедительно «проиллюстрированного» в его монографии «Предмет и форма».

Несомненно, отдельные положения рассмотренной версии анализа произведений изобразительного искусства могут быть эффективно использованы для построения методологии и методики архитектурного анализа, учитывая их сходства и различия.

Теперь попытаемся охарактеризовать особенности *музыкального анализа*.

Композиционные особенности музыкального произведения чаще всего сравнивают с темпоральностью или, по крайней мере, с ритмическим построением формы архитектурного объекта. Поэтому и здесь можно легко обнаружить определенные сходства в методах анализа музыкального и архитектурного произведения. Естественно, что искусствоведческий анализ музыкальных произведений в целом лежит в плоскости тех проблем, которые существуют и в других видах искусств, поэтому сущность музыкального анализа вытекает из самой природы музыкального произведения и подчиняется общим закономерностям методологии анализа искусствоведческих наук.

Учитывая тот факт, что по вопросам музыкального анализа существует обширная литература, с позволения читателя остановимся кратко лишь на одном примере. С точки зрения сопоставления методологии архитектурного анализа с музыкальной определенным интерес представляет книга Дитера де лаМотта «Музыкальный анализ».

Главный вопрос музыкального (искусствоведческого) анализа, по мнению автора, состоит в том, чтобы установить, *почему любой шедевр именно таков, каков он есть?* Существующая традиционная теория и ее важная составная часть – учение о форме – не могут ответить на этот вопрос. Поскольку суть учения о форме – это исследование и описание всех видов структурообразования в музыке, де лаМотт справедливо замечает, что факторы описания структуры деталей, из которых складывается музыкальная форма, еще не раскрывают ценность композиции, а тем более эстетического содержания произведения. Для объяснения сути музыкального произведения важно не то, какие композиционные средства используются для достижения целостного впечатления, а то, каким смыслом наполнена внутренняя взаимосвязь произведения. Этот вопрос о *смысле произведения*, о внутренней и внешней многообразной взаимосвязи всех составляющих композиции превышают возможности учения о форме.

Теперь остановимся на характеристике особенности музыкального анализа. Для проведения музыкального анализа де лаМотт рекомендует следующий развернутый список разнообразных аналитических методов, методик, техник и операций: «анализ тенденций форм», анализ «большой формы через структуру деталей» (имманентный анализ произведения); анализ «такт за тактом», сравнительный анализ (двух или нескольких произведений одного автора); специальный анализ (например, гармонических проблем в определенном сочинении); «анализ тенденций» (т. е. содержательной, идейной направленности); статический анализ; анализ композиционных деталей; анализ «предпосылок композиции»; специализированный анализ вокальных сочинений, направленный на выявление технически формальных соотношений между музыкой и словом и т. д.

Критически рассматривая содержание книги Дитера де лаМотта, известный советский искусствовед и эстетик А. Я. Зись выявляет основные недостатки этой работы:

1. Игнорирование исторического генезиса музыкального анализа, что ведет к абстрактному пониманию сущности этого метода.

2. Методологическая ограниченность анализа, обусловленная позитивистской ориентацией, что выражается в фетишизации технических приемов.

По мнению А. Зиса, в работе де лаМотта не найдена методология музыкального анализа,

соответствующая специфике предмета исследования. Поэтому, несмотря на интересные наблюдения и накопления, заслуживающих внимания исследовательских средств, получения конкретно-научного знания концепция Д. де лаМотта является типичным образцом формализма, лишённого органической связи с предметно-содержательной стороной художественного произведения. И еще надо отметить, что в книге де лаМотта конкретные анализы музыкальных произведений фактически не связаны с его методологическими построениями. Его методологические принципы в анализах либо вовсе не фигурируют, либо фигурируют в переплетениях, реальное действие которых не соответствует их теоретическому описанию. Такое расхождение между методологической концепцией исследователя и его практическим опытом анализа справедливо подвергнуто критике в методологическом исследовании А. Зись. Этот пример показывает, что в методологии музыкального анализа существуют конкурирующие между собой направления. К таким конкурирующим между собой и зачастую опровергающих друг друга теоретико-методологических работ можно отнести исследования западных искусствоведов М. Гозебруха, Х. Мерсмана, Р. Шгера, К. Дальхауза и др.

Создается впечатление, что в западной искусствоведческой науке господствует плюрализм методов анализа структуры и содержания музыкальных произведений. Здесь способы и приемы анализа, а также пути интерпретации структуры музыкальных произведений не сведены в единую систему и поэтому не соподчинены друг другу. Они как бы соседствуют друг с другом, вне какой бы то ни было внутренней логической взаимосвязи. Каждый искусствовед в большей степени озабочен выразить свое индивидуальное понимание музыкального произведения, чем проведением объективного научного анализа. Иначе говоря, моменты интерпретации, синтеза, даже может быть некое сотворчество с автором-композитором превышает процедуру анализа, непредвзятого, беспристрастного разложения составных элементов композиции и всего содержания музыкального произведения. Присутствие элемента субъективности в любом искусствоведческом анализе здесь хотелось бы не считать каким-то «изначальным грехом» или своеобразной манерой этой науки. Может быть насыщенный, эмоциональный мир искусства, зачастую таинственная природа художественного произведения, так или иначе, требует такой же «манеры» аналитического видения как от искусствоведа, так и от зрителя. Однако, не следует делать поспешный, категорический вывод об искусствоведческом анализе в целом как о «полунаучном» методе.

Искусствовед не пользуется «лакмусовой бумажкой» как химик или линейкой и циркулем как архитектор. Стоп...

Возникает вопрос – влияет ли на истинность и достоверность результатов музыкального анализа отсутствие единой методологии анализа и синтеза? Конечно, влияет, поскольку противоречит принципу объективности научной методологии как таковой. Иначе можно дойти легко до ситуации – сколько искусствоведов, столько же мнений.

А как быть тогда с художественным анализом архитектурного произведения? Допустить как должное или запретить как крамолу «элемент искусствоведческой субъективности» в анализе архитектурных произведений вряд ли удастся в обозримом будущем. Однозначно можно сказать лишь о том, что элемент творческой интерпретации в серьезном архитектурном анализе будет всегда присутствовать. Это положительно или отрицательно, думается, будет решаться при осмыслении результата анализа в каждом конкретном случае.

Можно было бы продолжить любознательный экскурс далее в область кинематографии, дизайна, декоративно-прикладного искусства и т. д., но лишь количественное накопление информации в таком духе о методологии художественного анализа не может прямо и непосредственно привести нас к решению собственно проблем методологии архитектурного анализа. Знание об особенностях методологии эстетики и методики анализа искусствознания для архитекторов, тем не менее, полезно и необходимо. Поэтому всегда нужно следить и интересоваться за развитием современной методологии эстетической науки, разносторонне и творчески пользоваться достижениями искусствоведческой науки в интересах совершенствования творческого метода архитектора. Однако ограничиваться только творческим заимствованием полезных сторон методологии эстетики и искусствоведения недостаточно для раскрытия сущности анализа произведения архитектуры.

#### Литература:

1. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. – М.: Стройиздат, 1973.
2. Герасимов Ю.Н. Метод архитектурного анализа. Указания для выполнения практического упражнения по курсу истории архитектуры. – М., 1977.
3. Прибыткова Л.Н. О методе проектирования средневековых зодчих // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). – М., 1976, с. 107–108.
4. Омуралиев Д.Д. Методология и методика архитектурного анализа. – Б., 2003.
5. Омуралиев Д.Д. Мусульманская концепция архитектурного пространства / Вестник КГУСТА, №2. 2003, с.6.

Рецензент: доктор архитектуры, профессор Смирнов Ю.Н.