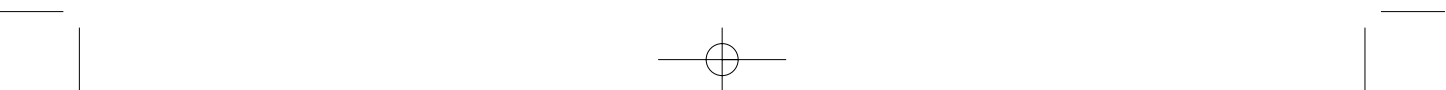
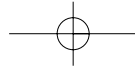
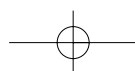
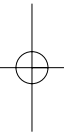
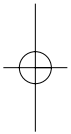


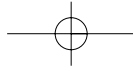
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА





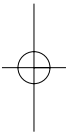
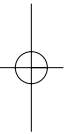
ІСТОРІОГРАФІЯ  
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ПОНЯТТЯ «АРХІТЕКТУРА»  
ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ АРХІТЕКТУРИ  
ОНТОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ  
ГНОСЕОЛОГІЯ ОБ'ЄКТУ АРХІТЕКТУРИ  
АНТРОПОЛОГІЯ СУБ'ЄКТА АРХІТЕКТУРИ  
АКСІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ  
ЕСТЕТИКА АРХІТЕКТУРИ  
ЕТИКА АРХІТЕКТУРИ  
СОЦІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ  
АРХІТЕКТУРНА ТЕОЛОГІЯ



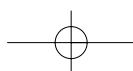


А. Б. БЕЛОМЕСЯЦЕВ

ФІЛОСОФСЬКІ  
ОСНОВИ АРХІТЕКТУРИ



Київ  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Академії мистецтв України  
2005



УДК 72.01  
ББК 85.1  
Б 24

**БЕЛОМЕСЯЦЕВ А. Б.**

Філософські основи архітектури / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: ІПСМ АМУ, 2005. — 488 с.

ISBN 966-96284-5-8

ББК 85.1

В книзі послідовно, з різних сторін розглядається феномен архітектури та її явища. В колі питань монографії: феноменологія поняття «архітектура», віртуальна реальність, онтологія і гносеологія архітектури, антропологія суб'єкту архітектури, аксіологія, естетика, етика і соціологія архітектури, архітектурна теологія. В розділі «Історіографія» міститься огляд філософських концепцій архітектури протягом її історичного розвитку.

Монографія розрахована на студентів архітектурних вузів і факультетів, які вивчають філософські дисципліни, архітектурознавців і мистецтвознавців, а також буде цікавою широкому загалу читачів, які не байдужі до абстрактних проблем архітектури.

Бібліограф: 441 поз.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*

*Рецензенти*

*член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор архітектури, професор М. М. Дьомін*

*доктор архітектури, професор В. Й. Кравець*

*доктор архітектури, професор Г. Й. Фільваров*

В оформленні обкладинки використаний офорт Дж. Б. Піранезі (1720–1778)  
«Внутрішній вигляд пронаоса Базиліки (храму Гері) у Пестумі», 1778 р. (аркуш 13 з серії «Види Пестума»)

ISBN 966-96284-5-8

© А. Б. Беломесяцев, 2005

© Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2005

## ПЕРЕДМОВА

Потреба розібратися у філософських питаннях архітектури, у співвідношенні філософії й архітектури для мене, економіста, виявилася результатом болісних спроб знайти раціональне пояснення хронічним конфліктам в архітектурному житті Києва зламу ХХ—ХХІ століть, пасивним учасником яких мені мимоволі випало бути. Чому маститі архітектори й обивателі «лягали кістками» проти здійснення практично кожного більш-менш значимого об'єкту, запроектованого в цей час? Найпершим і найпростішим поясненням була творча заздрість, помножена на конкуренцію. Але справа обстояла далеко не так просто: на барикадах була маса людей матеріально незацікавлених, у широті яких після декількох років спільної роботи я не сумнівався. Але гори книг з теорії архітектури, що я перерив, не підтверджували їхніх слів, як, утім, і не спростовували. Я вивчав історію архітектурного життя Києва столітньої давнини<sup>1</sup>, котра багато в чому перегукувалася із сьогодишнім днем. Найголовніше, в чому, — в тому просторі, в якому відбувається архітектурне життя як таке, тобто в певному успадкованому середовищі.

В результаті я дійшов твердого висновку, що проблеми нашої сьогодишньої архітектури лежать за межами власне архітектури. Що є краса? Що є благо? Що потрібно людині, а що — суспільству? Хочемо ми наслідувати минуле або майбутнє? Чи хочемо ми, аби всі дороги «вели до храму»? Чи виборюємо ми справедливість і соціальну рівність? Саме до цих (і багатьох інших аналогічних) світоглядних питань зводилися багато архітектурних дискусій після очищення їх від професійного сленгу. Така процедура сепарації власне архітектурних питань і схованих за ними соціальних проблем показала зв'язок суспільних відносин і суспільної свідомості з архітектурою. Головні ланки такого зв'язку уявляються наступними.

По-перше, будь-яке архітектурне рішення є наслідком і проявом певної ідеології і суспільних відносин. Поза ідеологією і суспільними відносинами не є можливою жодна продуктивна діяльність, у тому числі й архітектурна діяльність. Архітектура є віддзеркаленням ідеології, хоча й архітектор, й обиватель можуть цього не усвідомлювати. Не досягши консенсусу в питаннях ідеології, нерозумно розпочинати дискусію з питань архітектури. Однак дуже часто відбувається саме

так. Іноді через невміння докопатися до соціальних коренів архітектурної проблеми, іноді — через небажання відкрито обстоювати свої політичні погляди. Та й узагалі на відміну від суперечок про мистецтво суперечки на ідеологічні теми стали сприйматися як «дурний тон».

По-друге, звільнення архітектури від державної монополії на творчість і оцінку дозволяє у зовсім новому ракурсі побачити проблему архітектурної свідомості. Якщо раніше це була переважно професійна свідомість, зараз ми ясно бачимо розширення кола її суб'єктів: це не тільки архітектор, але і замовник архітектурного об'єкту зі своїми меркантильними інтересами, його користувач, обиватель, чиновник, будівельник, архітектурний критик.

По-третє, багато суспільних відносин і елементів ідеології реалізуються і відтворюються через архітектуру. Вони інтегруються й в естетику, зокрема, естетику архітектури. Якщо в побуті і публічному житті люди звикли вихвалитися своїм багатством сумнівного походження, якщо для них незалежність реалізувалася у відсутності гальм для власного самодурства, вони неминуче приходять до архітектурної реалізації свого статусу.

Розмова про ідеологічні основи архітектури може здаватися хворобливим пережитком радянського догматизму. Але за останні двадцять років загинув не зв'язок архітектури й ідеології, — загинула сама радянська ідеологія. Але архітектори її не поховали і не замінили, а просто зраділи незалежності від неї. З одного боку, мертва ідеологія продовжує жити в нормах і, відповідно, у нашій архітектурі. З іншого, алергія на розмови про ідеологію призвела до того, що багатьом здається, нібито і немає в нас ніякої ідеології. Але вона є. Просто ми мало про неї знаємо. І про сьогодишню ідеологію, якою ми практично користуємося, через інерційність суспільної рефлексії ми більше довідаємося з аналізу сучасної архітектури, ніж з матеріалів чергового з'їзду «Нашої України». Люди можуть приховувати свою ідеологію. З різних причин. Але, коли вони починають будувати, їхня ідеологія стає явною. Піраміди говорять про світогляд давніх єгиптян значно більше, ніж збережені папіруси. І справа не в тому, що їх збереглося мало. Архітектура, як і папір, може бути носієм неправди. Але будь-який будинок містить і правду про цілі свого існування.

Соціалістичного реалізму більше немає. А метод у нашої сучасної архітектури є? Який він? Як визначити ту суміш соціального романтизму критиків архітектури і меркантильного практицизму більшості її творців і замовників, вектор якої і визначає спрямованість сьогодишнього зодчества? Тільки аналіз цієї спрямованості, аналіз методу може бути покладений в основу розробки моральних і правових норм, які регулюють архітектурний процес.

Звідки беруться ці норми? Якою є їхня природа? Хто і для кого їх встановлює? Яким критеріям вони повинні відповідати? Проблема в тому, що відповіді на ці питання ми повинні *всередині* архітектури, її мовою. Норми — це істотна складова архітектури. Разом з тим джерело відповідей лежить поза архітектурою: в аксіології, антропології, соціології й інших розділах філософії.

Архітектура просякнута філософією у декількох напрямках. З одного боку, система цінностей (критерії краси, добра, корисності і т. ін.) вивчається в рамках філософських дисциплін, але засвоюється і реалізується архітектурою. З іншого боку, архітектура вимагає певної рефлексії, архітектурознавства, методологію якого задають логіка і феноменологія. Нарешті, вся описана конструкція базується на онтології: вивченні основних понять буття і їх співвідношенні (матерії і свідомості, простору і часу, маси й енергії).

З яких загальнофілософських позицій можна аналізувати сьогодні проникнення філософії в архітектуру? Чи існує філософська доктрина, яка була б здатна охопити весь комплекс філософських проблем архітектури? На жаль, такої доктрини немає, і, здається, не може бути в принципі. По-перше, *будь-який* об'єкт архітектури є наслідком і носієм певного світогляду. Не критикувати, а *пояснити* цей об'єкт можна, лише спираючись на філософські погляди, котрі, усвідомлено чи не усвідомлено, були властиві його творцям. Відповідно, філософія архітектури повинна спиратися на всю історію філософії, а не на критичний аналіз одних доктрин з точки зору інших.

По-друге, при всій розмаїтості філософських напрямів сучасності існує лише кілька світоглядних систем, які за масштабністю (охопленню дисциплін, кількості джерел і розроблювачів) здатні були б претендувати на роль фундаменту філософії архітектури. Такими системами є світові релігії і марксизм. Теологічні школи мають цілісне і пророблене бачення проблем, які торкаються архітектури, онтології, етики, естетики, антропології і соціології. Причому кожна зі світових релігій, нехай неявно, сформувала власну філософію архітектури. Скажімо, не можна пояснити, а тим більше розвивати «фен-шуй» ані з позицій марксизму, ані з позицій християнства. Це інший — не європейський, але східний кшталт мислення щодо природи створення життєвого середовища людини. І хоча «фен-шуй» здобув певну популярність у практиці сучасних навіть українських архітекторів і замовників, нас цікавить саме європейський підхід, котрий базується на логічному розгортанні й взаємодії категорій. І теорія К. Маркса, як не дивно це може прозвучати нині, коли постать німецького мислителя перестала бути ідеологічним ідолом більшовизму, — саме економічна теорія Маркса, викладена ним у низці праць (у першу чергу, в «Капіталі»), може створити той категоріальний, ментальний ґрунт, на якому може базуватися сучасна філософія архітектури, якщо вона не хоче лишатися абстрактною дисципліною.

МИ приречені в будь-яких дослідженнях філософського характеру якщо не додержуватися марксизму, то, щонайменше, відштовхуватися від нього. МИ — це кілька поколінь людей, які сформувалися при радянській владі, для 99% яких діалектичний матеріалізм був єдиною філософською доктриною, яка вивчалася. Він нав'язувався не лише пропагандою, але й організацією всього життя. У результаті, якщо ми і *знайомилися* з іншими філософськими напрямками, неминуче сприймали їх через призму і категоріальний апарат діамату, навіть якщо відкидали його.

Сьогодні згадувати про філософію марксизму інакше, ніж про об'єкт критики, стало непристойно. У більшості випадків про нього соромливо умовчують автори монографій і підручників, з яких вичищені найбільш одіозні пропагандистські штампи, але зміст яких залишився старим, і навряд чи це могло бути інакше. Тому МИ — це і *пострадянська* молодь, яка може не знати табуйованого слова «марксизм», але продовжує виховуватися в його дусі. Але — переважно наші, вітчизняні автори. У середовищі західних мислителів інтелектуальна традиція розвитку марксизму не припинялася. Це можна пояснити тим, що у наших західних колег марксистська ідеологія була однією з багатьох ідеологічних настанов; в Радянському Союзі — єдиною. І якщо західні філософи зверталися до досвіду ідей Маркса тому, що були вільні у виборі, до кого їм звертатися, наші філософи не мали взагалі ніякого вибору. Скажімо, у 1970-х рр. англійський науковець Перрі Андерсон випустив книгу «Роздуми про західний марксизм». Ця повчальна робота побачила світ у Москві 1991 р.<sup>2</sup> В книзі були окреслені контури західного марксизму як *загальної* інтелектуальної традиції. Тому П. Андерсон не дав усебічного аналізу окремих теоретичних систем. Йшлося про критичні огляди кожної з основних шкіл, які репрезентуються працями провідних теоретиків цього напрямку: від Д. Лукача до А. Грамші, від Ж.-П. Сартра до Л. Альтюссера, від Г. Маркузе до Делла Вольпе. Автор головну увагу приділив формальним структурам марксизму, який отримав розвиток на Заході після російського жовтневого перевороту 1917 р. З цієї книги легко побачити, наскільки творчим був підхід західних марксистів до розвитку класичної теорії Маркса і Енгельса. Читаючи її, можна також зрозуміти, наскільки до певної міри нетворчим, догматичним вимушений був бути розвиток марксизму на Радянському терені (безперечно, існують виключення: Е. В. Ільєнков, П. В. Копнін, В. І. Мазепа, В. О. Босенко та ін.).

Зрозуміло, що термін «марксизм» дуже умовний. Під ним ми розуміємо радянську філософську *гіпершколу*, основоположником і діючим персонажем якої, безсумнівно, варто вважати Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля. Карл Маркс оживив німецьку класичну філософію, послідовно застосувавши її до дослідження політекономії, спираючись на конкретний емпіричний досвід Германії доби зрілого капіталізму. Не останнє місце в його роздумах посідають питання філософії архітектури<sup>3</sup>.

Досліднику питань філософії архітектури нема чого соромитися своїх марксистських коренів. Принаймні, для цієї теми вони створюють певні переваги, зв'язані, насамперед, з масштабністю цієї гіпершколи, яка протягом сторіччя методично досліджувала нюанси усіх філософських дисциплін. Якою б не була значна частка пропагандистської лушпайки і лженауки в цих дослідженнях, завжди існував добрий відсоток здатних науковців, які писали ділові, талановиті книги, іноді декоровані неорганічною для них ритуальною мішурою. Сучасні численні перевидання робіт С. С. Аверінцева, В. Ф. Асмуса, В. В. Бібіхіна, В. С. Біблера, О. Г. Дробницького, Е. В. Ільєнкова, М. С. Кагана, А. С. Канарського, Д. С. Лихачова, Мих. Ліфшиця, О. Ф. Лосєва, Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвілі, М. Ф. Овсянникова,



М. В. Поповича, О. М. П'ятигорського, В. І. Шинкарука та інших довели життєздатність їхніх досліджень. Як, утім, і величезна кількість «свіжих» монографій, заснованих на працях цих мислителів.

Іншою серйозною перевагою радянської філософської спадщини є шар робіт, присвячених критиці антимарксистських теорій. З одного боку, це був засіб асиміляції цих теорій, якій мало заважали ритуальні прокляття. З іншого, це була рідкісна для філософських шкіл викристалізована традиція: прагнення до розуміння *кожної* альтернативної концепції і переклад її на свою мову. Одночасно це була адаптація власного категоріального апарату до викладу будь-якої філософської течії.

Єдиною реальною альтернативою марксизму в сучасній науковій (не релігійній) філософії став *екзистенціалізм*. Чи можна покласти його в основу побудови філософії архітектури? Безсумнівно, екзистенціальний світогляд породив свою архітектуру. Кожна філософія породжує свою архітектуру (мистецтво). Але далеко не кожна філософія здатна породити свою філософію архітектури (науку). Для цього потрібний досить розвинутий категоріальний апарат, чого не може забезпечити роздроблений на окремі незалежні школи екзистенціалізм. Він лишився конгломератом шкіл, які мають якусь онтологічну спільність, але не став гіпершколою.

Строго кажучи, архітектуру породжує не філософія, а світогляд, світовідчуття, котре породжує як архітектуру, так і відповідну до неї філософію. Яке світовідчуття стоїть за філософією екзистенціалізму? Традиційне розмежування в науці і філософії суб'єкту й об'єкту розділяє людину і світ. Людина прагне до згоди зі світом, а світ лишається або байдужим, або ворожим до людини. Тому людина, зовні вписуючи себе у навколишню дійсність, насправді веде в ній несправжнє існування. Навколишній світ прагне знеособити кожну конкретну індивідуальність, перетворити її на частину загального знеособленого буття. Людина відчуває себе «сторонньою» (А. Камю) у світі байдужих до неї людей і речей.

Людина, яка втратила ілюзії й існує у світі, що втратив для неї всякий зміст, — «людина абсурду». Вона виконує сизифову працю, будучи втягнутою у нескінченну одноманітність повсякденного життя. «Сьогодні цей процес, який давно вже діє в культурі, мистецтві, політиці, навіть у сексуальності (тобто у так званих надбудовних областях), торкнувся і самої економіки, й усього поля так званого «базису». У ній запанувала та ж сама недетермінованість. А разом з детермінованістю самої економіки, зрозуміло, зникає й усяка можливість мислити її як детермінуючу інстанцію»<sup>4</sup>. Таке світовідчуття відштовхує будь-які прояви раціонального обґрунтування феноменів дійсності. Зміст мистецтва бачиться у порятунку нетотожного. Згідно з думкою Т. Адорно (Візенґрунда), мистецтво може відбутися тоді, коли досягає стадії абсурдного, тобто знаходить можливість довести неспроможність раціоналізму філософських побудов західної культури останніх століть<sup>5</sup>.

Абсурд, очевидно, властивий практиці архітектурної свідомості. Прагнення інвесторів забудувувати центральну частину міста, так само як завзятий опір

цьому з боку громадськості, так само як витрата величезних бюджетних засобів на «відтворення» пам'яток, архітектури при відсутності фінансування охорони й реставрації існуючих унікальних пам'яток здаються опонентам абсурдними. Однак фахівцеві ясно, що кожна з цих позицій є детермінованою.

Архітектор оточений абсурдом. Замовники — самозакохані, тупі нувориші, що не знають самі, чого хочуть, які не цінують творчу працю, не здатні вникнути у календарний план і його коригування, а тому тупо повторюють запитання: коли почнемо копати? Чому так дорого? Чому так довго? Хіба не можна було передбачити заздалегідь? Громадськість — збіговисько безвідповідальних склочників і шизофреніків, готових бунтувати проти будь-якого проекту для реалізації власних комплексів неповноцінності й перекрученої розваги. Міські чиновники — просто садисти, які обожають знущатися і принижувати; професійний відбір вони проходили на спеціальному конкурсі некомпетентності й головоотягства, а свої безграмотні повчання професіоналам, як треба малювати, що красиво, а що — ні, зовсім не вважають за смішні. А те, що «вменяемых» архітекторів не існує в природі, ясно за визначенням.

В результаті, якщо підходити до архітектурної творчості практично, творчо, зсередини, ми побачимо, що абсурд — постійний супутник архітектурної діяльності, середовище архітектурної творчості. Якщо ж заглибитися в архітектурну рефлексію, — це один з засобів художнього (архітектурного) віддзеркалення і препарування реальності<sup>6</sup>.

«Один з», але аж ніяк не головний. У своїй основі й у своїй масі, у своїй типовості архітектурна творчість раціональна. Її рушійною силою є утилітарні і комерційні потреби. Причому ірраціональна потреба в красі, символіці, ідеології в архітектурі неминуче проходить кілька іспитів раціональністю: по-перше, це — фізична і технічна втілюваність задуму, по-друге, це — реальність і раціональність кошторису, по-третє, — захист проекту у безлічі інстанцій, тобто необхідність його пояснення, по-четверте, відповідність проекту стандартним нормам. Коли краса стає товаром, гармонія повинна перевірятися алгеброю.

Становлення архітектурної теорії й філософії архітектури споконвічно ґрунтувалося на класичному мисленні, для якого характерна цілісність, прагнення до завершеності, глибоке відчуття природної упорядкованості світобудови, наявності в ній гармонії й раціонально збагненого порядку. Основні риси класичної філософії можна було б звести до декількох гносеологічних формул.

По-перше, віддзеркалення дійсності у термінах діяльності, буття, яке проявляється (поводиться) як раціональна людина. Для класиків не існує нічого просто даного, що невідомо звідкіля взялося й є за традицією прийнятим. Будь-яка даність має бути розкладена, розгадана і відтворена, змодельована. До кінця пізнаним є лише те, що ми самі робимо. Знання аналізується, насамперед, у термінах пізнання як відносини між суб'єктом і об'єктом. Відповідно й архітектура розуміється як інтимний акт творчості архітектора, в якому архітектор опиняється єдиним універсальним суб'єктом.

По-друге, ми адекватно пізнаємо зовнішній світ лише за умови, що одночасно у собі самих, у своїй свідомості охоплюємо ту пізнавальну операцію, за допомогою якої він осягався. Така рефлексія має на увазі підконтрольність свідомості й об'єкту, і суб'єкту пізнання, причому одночасно, «з однієї точки» — з самосвідомості. Таким чином, процес пізнання виявляється суб'єктивним, але не суб'єктивним. «Чиста», «універсальна» свідомість припускає десуб'єктивізацію внутрішнього особистого досвіду, оголення його загальнозначущого, відтвореного, розумно контрольованого змісту, який у силу цього вважається за об'єктивний.

По-третє, будь-яка форма людської життєдіяльності може бути зведена до навмисних, контрольованих, таких, що піддаються відтворенню, актів «чистої свідомості». Особиста автономність, суверенність, раціональний контроль власних і чужих вчинків припускають, що кожна людина здатна, переслідуючи особисті егоїстичні цілі, сприяти загальному благу, і немає ані необхідності, ані можливості спеціально формувати її свідомість, керувати нею. Індивід має потребу в освіті і «природних» умовах розвитку.

Філософія, котру можна було б покласти в основу методології архітектурознавства, повинна органічно містити в собі як класичні, так і сучасні доктрини. Більшість з них при найближчому розгляді виявляються ні чим іншим як послідовним і відвертим розгортанням внутрішніх непогодженостей, протиріч класичного мислення, котрі воно прикривало значними огрубінням і спрощенням, твердими абсолютизаціями й умовчанням. На наших очах розвивається нова, більш тонка філософська чутливість, яка вбирає в себе новий духовний досвід, ускладненість і багатомірність сучасної свідомості. Ці наукові школи живляться, насамперед, новими обставинами життя, його ускладненням, його прискоренням. Що це за обставини і школи?

По-перше, індивідуальна свідомість виявляється такою, що примусово організується і керується. Бюрократизація громадського життя, його тотальна насиченість масовою інформацією, пропагандою, рекламою; кодування і програмування людської поведінки ведуть до впровадження в індивідуальну свідомість усупільнених, стандартно-колективних форм мислення. З'явилася професійна і технічно виконана «індустрія свідомості». Її продукт є цілком раціональний за зовнішньою формою (на відміну, наприклад, від релігійної або міфологічної свідомості), але різномірний за змістом. Він уже позбавлений тієї загальної зовнішньої «точки самосвідомості», яка дозволяла вважати думки абсолютно відтвореними, а суб'єктів пізнання — рівними. Місце повільного, спонтанного визрівання міфів, характерного для традиційних суспільств, посіла раціональна фабрикація міфів. Система міфотворчості й упровадження фетишизму в суспільну свідомість використовує прийоми, які імітують методи наукового доказу, абстрактного раціонального міркування. Архітектура посідає особливе місце в системі соціальної міфотворчості, будучи і результатом певного міфологічного мислення, і найважливішим засобом його пропаганди. Утопізм просвітницької моделі пізнання, заснований на переконаності в абсолютній «пересаджованості» знань і смаків з

однієї голови в іншу голову, зіштовхнувся зі зрощенням забобонів маси зі стійкими перетвореними формами, недійсністю, що вкоренилася у суспільному житті. Об'єктом освіти стала не просто неосвічена маса, а маса, піддана цілеспрямованій психо-ідеологічній обробці.

По-друге, індивідуальна свідомість виявляється перекрученою не лише зовнішніми керуючими впливами, але й внутрішніми. Ворогами класичного раціоналізму у свідомості виявляються *підсвідоме, несвідоме, позасвідоме* різного походження, присутність яких стає наочним.

По-третє, відбувається розшарування і роздрібленість інтелектуальної діяльності. У минулому виявилось злиття духовного виробника зі знаряддями його праці, а відповідно — й відносна свобода, й «універсальна гуманітарна культура» традиційної інтелігенції. Умови праці в сучасній індустрії свідомості здобувають над-індивідуальний усупільнений анонімний характер. Кожний творчий працівник приставлений до безсумнівно інтелектуального заняття і має відповідні вміння; заняття це припускає взаємозамінність його виконавців, втрату ними інтелектуальної незалежності, рутинний і частковий характер їхніх робіт, втрату ними з краєвиду частини цілого. Відбувається конвеєризація інтелектуальної праці. У тому числі архітектурної праці як частини саме інтелектуальної праці, яка усе більше втрачає саме цей цінний для неї характер (ознаку).

По-четверте, змінилося місце і роль знання. Саме речовинно-предметне середовище побутування людини наскрізь просякнуте «додатками» знання. Наука стала безпосередньою (у багатьох галузях — основною) продуктивною силою.

По-п'яте, інформатизація суспільства, розвиток електронних технологій збереження й обробки інформації не лише створили фантастичні можливості підвищення ефективності інтелектуальної праці, якості і швидкості проектування, візуалізації і навіть матеріалізації його результатів. Нові інформаційні технології дозволяють по-новому подивитися на саму природу свідомості, демістифікувати її. Штучний інтелект уже сьогодні виявляється порівняним і сумісним з природним інтелектом. Починає панувати розуміння того, що свідомість — це лише одна з безлічі систем збереження, обробки й передачі інформації.

Крім таких, далеко націлених філософських міркувань щодо матеріальності свідомості, цілком раціональної природи надсвідомості й її обміну інформацією з індивідуальною свідомістю, ця обставина має революційне значення для розуміння природи архітектурного образу й архітектурної форми. Образ будинку в камені, на папері, у комп'ютері перед роздруківкою на папір і в голові архітектора — це різні форми одного й того самого архітектурного образу, різні фази його життєвого циклу.

Слід констатувати, що філософія рефлексії і самосвідомості більше не підкріплюється фактичним самовідчуттям гармонії навколишнього світу, і себе в ньому. Абстракція граничної здатності самовпізнання не відповідає переживанню, механізму сучасного інтелектуального життя. У класичній філософії думка виробляється філософом «за інших» і «для інших». Вона транслюється пасивному

споживачеві, який освоює готові духовні утворення у порядку освіти. Виробник і споживач духовної продукції мешкають в одному світі причин і наслідків, мають одну загальну істину, однаково доступну ним обом, з тією лише різницею, що перший професійно зайнятий її обслуговуванням і пропагандою. Це саме відноситься до естетики, до усіх мистецтв і до архітектури зокрема. Для естетики Ренесансу об'єктивність і абсолютність прекрасного не викликає сумнівів<sup>7</sup>. Творчість полягає у вмінні виявити і втілити красу. Архітектор є жерцем, приставленим до «корисності, міцності і красі», який розкриває їх тонкощі і зміст замовнику, меценату, обивателю, котрим залишається тільки переконуватися у відповідності архітектурного шедевр у загальному «божественному ідеалу».

Розумова діяльність і трансляція класичних знань є монологічною. Не лише у літературі, але й в архітектурі в кожному творі присутній образ абсолютного всезнаючого і всерозуміючого автора. «Самообраз духовного виробника спроекційований і розчинений у просторі продукту розумової роботи... Він стоїть за усіма смисловисловляючими матеріалізаціями (знаковими, символічними, сюжетними)»<sup>8</sup>. В сучасній архітектурі будь-який твір є продуктом не тільки колективної, але й суспільної творчості. Авторський колектив об'єкту — це не тільки група проєктувальників (архітекторів, конструкторів, технологів, інженерів тощо), яка зробила кресленник, але і замовник, що вловив суспільну потребу в об'єкті і першим сформулював (нехай лише на словах) його образ. Це і — головний архітектор міста з Містобудівною радою, які допомогли авторові відшліфувати образ. Це і покупець об'єкту, чію потребу як образ, що витає на ринку, вловив замовник. Це і користувач, який не тільки вніс описаний внесок у створення образу, але і сам активно його змінює, спочатку роблячи перепланування, закриваючи балкони і надбудовуючи «курятники», потім — надбудовуючи поверхи, змінюючи функцію об'єкту, кінець-кінцем, — зносячи його й замінюючи новим. Це і обиватель, смакам якого намагаються потурати й архітектор, і чиновник, який затверджує проєкт, знімаючи з себе відповідальність так званими суспільними обговореннями.

Отже, на наших очах ламається класична модель відносин між виробником і споживачем архітектурного продукту. Споживач перестає пасивно слухати авторські одкровення: він стає співавтором, співтворцем, багато що будується у розрахунок на його зустрічну інтуїцію, сама значеннева композиція об'єкту орієнтована на відкритий діалог або ж на полілог.

Змінюється сама сутність архітектури. Архітектура вже не може виводитися з умоглядних дискусій про те, мистецтво це або діяльність. Традиційна теорія виводила сутність архітектури умоглядно, конструюючи джерела, підстави, припущення, але аж ніяк не акумулюючи досвідну реальність. Феноменологія вимагає підійти до питання по-іншому: не починати з розповіді, чим є архітектура в нашій уяві і чим вона повинна бути. Починати треба з самого предмету, яким він існує у житті. А в житті архітектура це те, чим займається людина, у якій в трудовій книжці записано, що вона архітектор. Це те, чому її навчали в інституті, аби видати диплом архітектора. Це те, чим керує Управління архітектури в місті. І, якщо

ми узагальнимо побачене, виявиться, що архітектура — це, насамперед, процес народження образу будинку і його наступні метаморфози, зміни носія форм: від голови архітектора до побудованого будинку. І який саме компонент можна назвати мистецтвом у цьому процесі, має показати його аналіз.

Однією з передумов класичної моделі було абсолютно життєве (до ХХ ст.) припущення, що архітектор, як і філософ, є чистим служителем мистецтва, незаангажований у творчості власними і груповими меркантильними інтересами. Здавалося, що в нього один інтерес: втілити у своїй творчості суспільний ідеал. Гармонія суспільних і особистих інтересів у цьому питанні вважалася очевидною. Сьогодні ми розуміємо, що архітектурна творчість виявилася в епіцентрі зіткнення найчастіше антагоністичних інтересів, учасниками якого є й архітектор, і його цензор, і критик.

За цих умов традиційна просвітницька установка виступає вже не просто як утопічна або історично обмежена, така, що потребує тверезої критичної корекції і зняття деяких абсолютизацій, тобто у *розширенні самого поняття раціональності*, але — як трагічно нездійсненна. Не спростована, а грубо «потоптана» реальністю. В результаті багато з сучасних архітектурних, як і філософських шкіл беруть під сумнів реальність, а не просвітницькі або місіонерські ілюзії.

Реальна форма суспільного буття архітектора минулого розпалася. Однак відповідний їй тип самооцінки, претензії на духовний аристократизм продовжують існувати. Більше того, вони здобувають гіпертрофовано хворобливі маніакальні форми псевдоархітектурної (переважно чиновницької) діяльності, блокують розвиток нових реалістично тверезих напрямів в архітектурі. Характерно, що найфанатичнішими архітектурними критиками, котрі прагнуть посісти центральне місце в архітектурному процесі, є не стільки практикуючі архітектори, скільки люди, що мають до архітектури, м'яко кажучи, непряме відношення.

Характерним наслідком дроблення інтелектуальної праці стає *витіснення інтелектуальності* з життя. Духовно-психологічна розвиненість, структурна зрілість індивідуальної свідомості виступає як перешкода на шляху активного включення в сучасну соціальну організацію. Процвітають, як правило, люди, які мають архаїчну психічну конституцію. На верхніх щаблях ієрархії суцільно і поруч виявляються особи, які домоглися успіху саме в силу нездатності розуміти деякі (і насамперед морально-психологічні) проблеми, у силу відсутності у них нормальної вразливості й уяви, логічної пам'яті. Для більшості людей пристосування до умов сучасної соціальної організації можливе лише в порядку «психологічного самопсування», складних (невідвертих, напівсвідомих) маніпуляцій над власною свідомістю. Причиною цього є навіть не прагнення до успіху, а страх за існування. Людина, нездатна скасувати свою інтелектуальну розвиненість, вразливість, совісність, намагається перехитрити їх. Вона прагне, наприклад, до здійснення вчинків без яскраво вираженого авторства, аби особисте волевиявлення було прикрито колективними рішеннями. Це «граничний крах підпису»<sup>9</sup> Хто погодив проєкт? МИ.

Широке поширення одержує «несправжня поведінка». Людина, якій не можна дорікнути ані в цинічному лицемірстві, ані у свідомій самоомані, у той же час не є до кінця щирою у відношенні до оточуючих і до самої себе. Вона нагадує актора, який невміло вжився у запропоновану роль. Її думки, суб'єктивно пережиті як оригінальні, схожі на сценічні репліки. Її вчинки завжди розраховані на сприйняття невидимою аудиторією. Внутрішній стан суб'єкту «несправжньої поведінки» — це хвороблива напруженість, постійне побоювання за неправдоподібність своєї життєвої гри і підсвідомий сором за неї, який викликає депресивні стани.

Для багатьох людей головною проблемою й цінністю стає збереження внутрішньої цілісності свідомості. Аж до вкрай радикальної міри — відмовлення від соціального пристосовництва. Воно можливе як у формі смиренності з можливим аутсайдерством, «опущеними руками», так і в бунті, нонконформістському протесті. Слід вважати, що архітектор як фахівець з питань «співорганізації усього з усім» (за висловом Р. Б. Фуллера), найбільше потребує зараз допомоги у розв'язанні цих та аналогічних етико-естетичних питань.

\* \* \*

В нашій книзі десять розділів, так чи інакше пов'язаних зі студіюванням тих або інших сторін феномену архітектури за допомогою різних методів (феноменологічного, герменевтичного, структурно-семіотичного тощо). Розпочинаючи історіографічний огляд розвитку нашого питання, ми побачимо, що філософія архітектури опиняється не стільки системою категорій, скільки більш-менш особистісним настроєм, формою відношення (естетичного, художнього, технологічного, конструкційного) до формування архітектури як яскравого й знаково важливого суспільно-матеріального явища.

Власне, саме цьому твердженню і відповідає зміст монографії, яка розрахована і на архітектора-теоретика, і на архітектора-практика, і на замовника, і на користувача, і на пересічного обивателя. Насилуюся вважати, що неабиякий інтерес ця книга має становити і для професійного філософа. На сучасному етапі розвитку архітектурознавства як такого (науки, якою займаються переважно непрактикуючі архітектори або ж мистецтвознавці) спостерігається дивне явище: більшість теоретичних проблем віддаються на відкуп фахівцям інших галузей, переважно естетикам і філософам. І якщо автор цієї книги за базовою освітою є економістом, то це — зайвий доказ того, що самі архітектори не можуть на належному рівні абстрагування досліджувати проблеми архітектури. Що може бути більш дивним за такий стан речей? Невже архітектурний фах є настільки недоступним для узагальнення його проблем самим архітектором, що мусить «віддаватися» фахівцям інших, нехай і споріднених галузей? Мусимо вважати, що цей аспект — до певної міри форма дорікання архітектору, який окрім акту проектування, немає ані розумової наснаги, ані, можливо, вільного часу, аби віддати собі звіт у тому, чим саме він займається. Тобто мушу стверджувати, що сучасний

архітектор не має можливості подивитися на свій фах зсередини, не може усвідомити актуальність проблем філософії архітектури і як — чесно кажучи — більше ремісник, ніж інтелектуал, — мусить зважати на те, що царину його фаху зсередини і ззовні розглядає його колега: економіст, естетик, філософ. Тобто аудиторія цієї книги в першу чергу — архітектор.

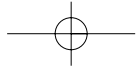
Адже широка палітра адресатів свідчить на користь того, що архітектура є широким явищем, яке не можна досягнути з якої-небудь єдиної точки зору (естетичної, художньої, технологічної, конструкційної<sup>10</sup>); тому для повноти картини таких точок повинно бути декілька. Себто розгляд феномену архітектури виконується так би мовити прищільно: з різних точок обстрілу — до центру, і простежується рух цього розумового «пострілу». Можливо, саме цим і об'єднано розділи книги за тематикою. Ця книжка — не сума окремих есе, а саме *цілісний погляд ззовні всередину*: з архітектури як прагматичного явища на архітектуру як феномен абстрактного розмірковування.

А. БЕЛОМЕСЯЦЕВ

Київ, січень 2005 року

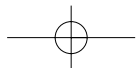
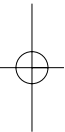
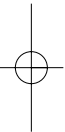
1. Див: Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця XIX — початку XX століття: Автореф. дис. ... канд. архітектури. — Харків, 2003.
2. Див: Андресон П. Размышления о западном марксизме. На путях исторического материализма / Пер. с англ. — М., 1991.
3. Див, наприклад, збірник: Шмитц Г. Проблемы архитектуры и градостроительства: Из работ и писем К. Маркса и Ф. Энгельса / Пер. с нем.; Под ред. В. И. Рабиновича и Л. А. Булочниковой. — М., 1988.
4. Бордийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. — М., 2000. — С. 55.
5. Адорно Т. Теория эстетики / Пер. з нім. — Київ, 2002. — С. 210–211.
6. Чепелик О. Абсурд как средство препарирования реальности // Абсурд и вокруг: Сб. статей. — М., 2004. — С. 167–187.
7. Левчук А. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: Підручник. — Київ, 2000. — С. 79.
8. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. — М., 2004. — С. 138.
9. Деррида Ж. Зола угасший прах / Пер. с фр. — СПб, 2002. — С. 18.
10. У методологічному смислі див. цікаву монографію проф. Б. А. Успенського «Поетика композиції (Структура художнього тексту й типологія композиційної форми)» (М., 1970), в якій автором запропоновано цілісне уявлення про «точку зору» як проблему композиції в ідеологічному, фразеологічному, просторово-часовому, психологічному планах.





Вступ

# ІСТОРІОГРАФІЯ



*Людство має дві книги, два літописи, два заповіти:  
архітектуру і друкарство, дві Біблії: кам'яну і паперову.*

Віктор ГЮГО



Ця книга присвячена висвітленню питань філософії архітектури. Це — досить незвичний аспект розгляду світоглядних настанов архітектурного процесу, і саме тому слід спочатку чітко визначитись стосовно того, що саме є філософією архітектури, питання якої будуть розглядатися протягом тексту як послідовний аналітичний виклад тих або тих характеристик архітектури як явища.

Головним питанням, на наш погляд, є понятійне розрізнення між *теорією архітектури*, у царині якої протягом століть — з часів римлянина Вітрувія, який написав трактат «Десять книг про архітектуру», тобто з I ст. нової ери, — було накопичено багато цікавого й науково важливого і аналітичного матеріалу, і висновків, і *філософією архітектури*, сама природа якої передбачає не стільки науковий ґрунт, скільки метафізичний і світоглядний, оскільки апелює до людського сприйняття світу й самоуявлення людини у ньому й етимологічно є «любов'ю до мудрості» в галузі архітектурі, оскільки кожний твір архітектури являє єдність не «нумеричну», а містить в собі, подібно до світу в цілому, цілу низку художніх і бутєвих сфер, які перебувають у певному закономірному, функціональному відношенні одна з одною й становлять те «багатоманіття», поза яким немає художньої, виразної єдності.

**Теорія архітектури і філософія архітектури.** Отже, на засадах понятійного розрізнення головна відмінність між філософією архітектури й теорією архітектури у традиційному розумінні терміна «теорія архітектури» полягає, на наш погляд, в наступному.

Теорія архітектури репрезентує систему взаємопов'язаних категоріально розрізнених категорій — пар осмислення явищ архітектурного процесу: простір і маса, маса і форма, простір і форма, форма і функція, форма і образ, образ і функція, матеріал і форма, форма і конструкція, матеріал і композиція, форма і композиція, людина і образ і т. ін.

Філософія архітектури опиняється не стільки системою категорій (хоча досвід німецької класичної філософії — Кант, Гегель, Фіхте, Шеллінг — свідчить саме про категорійність філософського осмислення явищ світу), скільки більш-менш особистісним настроєм, формою відношення (естетичного, художнього, технологічного, конструкційного) до формування архітектури як яскравого й знаково важливого суспільно-матеріального явища. Зрозуміло, що будь-яка культурна

єдність, будь-яка соціальна (в тому числі й архітектурна) система є завжди у той самий час системою знаків, оскільки будь-яка річ, починаючи з власного тіла людини, її рухів і діянь і завершуючи будь-яким явищем світу, може бути принципово річчю соціальною, виразною, тобто не лише річчю, але й знаком, носієм певного цінного смислу. До того ж, просторові мистецтва, до яких у першу чергу відносяться архітектура, на відміну від інших видів мистецтва (скажімо, мусичних), оформлюють саме речі, причому речі у найповсякденнішому смислі слова: фрагменти матеріалів (мас) й просторові проміжки між ними. «Просторовий художній твір, — вважав російський теоретик архітектури О. Г. Габричевський (1891–1968), — є річ своєрідно (художньо) оформлена й така, що має своєрідне художнє значення. Вона є не лише річчю, але й знаком»<sup>1</sup>. Філософія архітектури має безпосереднє відношення до становлення й існування людини як саме *людини*, а не як біологічного ества: людину як біологічне ество включає в коло своїх задач теорія архітектури. Поява людини в світі, оскільки вона народжена в історії й культурі, пов'язана з певним середовищем символічних утворень, які мають свою мову, мову символів, опосередковану особливими умовами їх існування та доступності. І саме в цих умовах, через посередництво символів людина і відтворюється як людина. Якщо ми розмірковуємо про філософію архітектури, ми в першу чергу маємо на увазі *зрозуміти місце людини в архітектурному процесі*, а архітектурний знак — як те, за допомогою чого людина відтворює себе як людина, небайдужа до архітектури, тобто — до свого особистісного довкілля в культурі й історії. Зрозуміло з часів Сократа, що філософське знання є знання про незнання, або ж таке знання, за допомогою якого ми можемо йти над прірвою незнання і яке виручає нас, коли ми не знаємо всього. Це означає, що існують певні «формалізми» свідомості: формалізми моральності, формалізми думки, тобто певні створені культурою й історією саме для нас «механізми», котрі допомагають нам проходити над безоднею.

Таким чином, те, що уявляється проблемами філософії, є в дійсності лише предметами й об'єктами, про які постійно розмірковують, але це такі об'єкти, у житті яких або життям яких вимірюється життя того, хто розмірковує. Інакше кажучи, це певні таємниці, які не можна остаточно розв'язати, але сенс їх полягає в тому, аби таємниця не забувалася, а знову і знову відтворювалася й немовби програвалася: здивувалася людина — і це стає подією і основою філософствування. Явище архітектури при всьому його зрозумілому технологізмі й технічності, при всьому тому, що об'єкт архітектури можна досягнути поглядом, відчутти його онтологічно (храм), зрозуміти його конструктивну побудову й віднайти пропорційні закономірності, — при всьому цьому об'єкт архітектури лишається таємницею, яку кожний, хто розмірковує про архітектуру, кожного разу розв'язує для себе знову. Архітектура, як і культура, — передовсім це механізм наслідування, відтворення і трансляції наших певних станів духу, свідомості, соціуму, політичного устрою, а ніяк не сума певних цінностей, котрі слід визнавати корисними. Викриттям важелів цього механізму й повинна займатися, на наш погляд, філософія архітектури.

Отже, у першому випадку ми маємо справу з такими, що виводяться одне з одного, комплексами понять і категорій. У другому — із суцільною світоглядною установкою, більше того, «обтяженою» значним семіотичним компонентом виразності.

Теорія архітектури має характер об'єктного знання й вимагає майже математичної логіки доведення<sup>2</sup>. *Філософія архітектури потребує небайдужого споглядання й аналітики, в режимі яких розумово переживаються явища архітектури як справжня справа людського життя.* Саме останньому аспекту і присвячено цю книжку.

Якщо розмірковувати про адресата цієї роботи, то це безперечно ж — архітектор: як студент, так і починаючий практик. У майстра архітектури за час його праці вироблюється власна філософія архітектури, про яку він сам може розповісти студенту або учневі.

Наша задача полягає в тому, аби репрезентувати у можливо всеохоплюючій єдності коло головних філософських категорій архітектури, котрі виступають, з одного боку, як певна світоглядна система, що дозволяє сформулювати, а затим і сформулювати певне ставлення до архітектури, з іншого боку, — як фіксація накопиченого протягом існування архітектури, тобто з доісторичних часів існування людства, досвіду сприйняття архітектурних форм як матеріального віддзеркалення просторової ідеї організації людського буття і явищ архітектури як його соціального віддзеркалення. Обидві сторони будуть розглядатися нами як нерозривна, суцільна єдність, і цьому підпорядкована структура монографії.

**На шляху до філософії архітектури. Вітрувій.** Аби перейти до безпосереднього розгляду проблемного шару філософії архітектури, слід, на наш погляд, виконати конспективний огляд існуючих вітчизняних і деякою мірою зарубіжних праць з теорії архітектури, в яких тією або тією мірою відбилися світоглядні настанови авторів, виявити кути й точки зору поглядів на архітектурну форму й архітектурний процес загалом, з яких ці автори розпочинали побудову власних концепцій. Така вправа не здається марною, оскільки на сьогоднішній день, наскільки нам відомо, таку роботу ще не було виконано<sup>3</sup>.

Як теорія архітектури, так і філософія архітектури не виникали кожного разу на порожньому місці: слід констатувати розвинуту традицію спадкоємності думок стосовно архітектури як у царині прикладної архітектурної науки (техніка, конструкції, стійкість, опір матеріалів тощо), так і доволі абстрактних областях розмірковувань про архітектуру як естетичну або образно-художню реальність<sup>4</sup>.

Творцями архітектурної теорії ще за часів давньої Греції були, з одного боку, письменники-теоретики, які в спеціальних трактатах підбивали підсумки досягнень архітекторів-практиків (містобудівників), з другого, — періегети (письменники-мандрівники), котрі описували міста й окремі пам'ятки. Від цих праць лишилися лічені фрагменти (виключення: «Опис Еллади» Павсанія, знаменитого періегета II ст., в якому багато описів архітектурних творів), які дають мало уяви про стан власне теорії (або філософії) архітектури. Єдиним щасливим виключенням в царині

спеціально архітектурній є трактат римського військового інженера Вітрувія «*De architectura libri decem*» («Десять книг про архітектуру»), складений у 30–20-х рр. I ст. до н. е. і такий, що дійшов повністю до наших днів. Це єдиний збережений часом архітектурний трактат античності: і саме теоретичний, оскільки філософські аспекти в ньому зачеплені лише тією мірою, якою це було необхідно авторові, аби пояснити технічну, скоріше, «технологічну», думку. Вітрувій формулює правила класичної ордерної системи, які склалися у пристосуванні до стійково-балкових конструкцій давньої Греції (він називає 25 імен своїх грецьких колег: практиків і теоретиків архітектури). Канонами, котрі були викладені Вітрувієм, керувалися зодчі давнього Рима: але вони були спочатку напівзабуті й зовсім забуті за доби Середньовіччя, і лише коли у XV ст. рукопис вітрувіанського трактату було віднайдено, поступово відроджується ордерна система, якою користуються протягом декількох наступних століть. Трактат Вітрувія став тим ґрунтом, на якому починаючи з XV ст. зводиться громадянська європейської архітектурної науки: науки, але не філософії архітектури. По суті, цей трактат — енциклопедія технічних наук на рівні I ст. н. е.

За Вітрувієм, архітектура включає три основних області: архітектуру у вузькому смислі слова, тобто будівельну техніку й будівельне мистецтво (кн. I–VIII), гномоніку, тобто виготовлення приладів для виміру часу (кн. IX), і механіку, тобто виготовлення вантажопідійомних й водопідійомних машин, а також обложних й металевих засобів (кн. X). Охоплюючи усе коло знань, які необхідні для будівничого та інженера, трактат Вітрувія — не просто збірник рецептів і не лише практичні рекомендації, але й певна система теоретичних наукових знань. Відповідно до визначення самого Вітрувія, практика базується на теорії, досвід перевіряється й керується наукою (*De archit.* I 1). Наука ж на базі встановлюваних нею законів природи пояснює, чому слід будувати так, а не інакше, показує, як треба будувати, й розцінює вже побудоване. Звідси витікає вимога енциклопедичної освіти для архітектора, і Вітрувій не лише перераховує ті науки, які має знати архітектор, але й дійсно обґрунтовує усі галузі будівництва відповідними науковими теоріями, викладаючи їх підчас досить довго і ретельно<sup>5</sup>. У трактаті Вітрувія є все що завгодно, крім філософії архітектури. Видатний вітчизняний мислитель О. Ф. Лосєв досить іронічно ставиться до Вітрувія та його трактату: «Де треба і де не треба він згадує найрізноманітніших філософів, хоча вони мало дають йому по суті. У спеціальному (щоправда, мініатюрному) розділі II 2, 1–2 він навіть хоче дати немов би навмисно вступ до науки про будівельні матеріали, але наразі у нього виходить лише те, що він перелічує елементарні вчення Фалеса, Геракліта, Демокрита та Епікура про стихії. Вітрувій вважає знання цих філософів дуже корисним для архітектора, але конкретно зовсім неясно, яку користь він, власне, має на увазі. Вітрувій любить легенди, анекдоти, міфи, котрими оздоблює свій виклад й робить його різнобічним і цікавим. Однак навряд чи щось можна отримати звідси по суті»<sup>6</sup>. Немає сенсу не довіряти погляду на Вітрувія як філософа архітектури авторитетного фахівця з історії античної естетики: Вітрувій ніякого відношення до проблем філософії

архітектури у нашому розумінні не має. Це був науковець, учасник походів Юлія Цезаря, а не філософ. Щоправда, проф. І. С. Ніколаєв стверджує, що Вітрувія в його філософській позиції можна визнати матеріалістом, яким, по суті, має бути кожний архітектор: наука, розум, логіка керують ним як теоретиком архітектури, що виступає причиною «нев'янучої правоти його вчення про цілі зодчества і засоби досягнення цих цілей в античному суспільстві, де створена була класична архітектура»<sup>7</sup>. Якщо у цьому висновку розуміти філософа архітектури як «вільного художника», висновок І. С. Ніколаєва ми будемо вимушені визнати помилковим. Але у контексті думок самого трактату Вітрувія ці слова уявляються вірними: якщо стрижнем науки про архітектуру визнавати «розум і логіку», а саме цим керувався римський інженер, пишучи текст, то під філософією архітектури слід розуміти той світоглядний настрій, який повинен виникнути у читача-архітектора, а не міститься безпосередньо у тексті Вітрувія.

**Доба Відродження.** Наступним автором у цій галузі був ренесансний теоретик Леон Баттиста Альберті (1404–1472), котрий між іншим виступив з трактатом «De re aedificatoria libri decem» («Десять книг про зодчество»), першим відомим нам архітектурним трактатом після Вітрувія. П'ятнадцять століть після Вітрувія європейська архітектура, ступивши у добу Ренесансу, чекала на таку узагальнюючу працю про свій довгий розвиток. «Великі системи середньовічного феодального мистецтва виникали у процесі повільного стихійного зросту; якщо вони і мали свої «теорії», то теорії ці були скоріше продуктами багатовікового накопичення колективного досвіду, а не свідомо заданими художніми програмами, як це було у добу Ренесансу»<sup>8</sup>. В трактаті Альберті зроблено спробу визначити істинне значення архітектури як науки і мистецтва, причому у дещо метафоричному аспекті, наприклад, уподібнюючи будинок тілу людини («Ми знаємо, що будинок є свого роду тіло, котре, як і інші тіла, складається з обрису (lineamenta) і матерії, причому перше створюється розумом, а друга береться з природи», *De re archit., prooem.*). В. П. Зубов, перекладач трактату Альберті й автор ґрунтовної монографії (докторська дисертація) про нього, вказує, що «трактат Альберті не є абстрактна архітектурна утопія подібно до «ідеальної держави» Платона, але він не є й адекватним віддзеркаленням дійсності, оскільки в ньому всюди переплітаються «належне» й «існуюче»<sup>9</sup>. На цій протилежності належного й існуючого базує Альберті головну дихотомію розгляду природи архітектури як абстрактної, але орієнтованої на людину форми суспільного буття.

Автор наступного архітектурного «Трактату про архітектуру» (1460–1463) Антоніо Аверліно (Філарете, тобто «Правдолюбець»; бл. 1400 — бл. 1469) на прикладі архітектури створив чи не найцікавіший трактат італійського Відродження. У трактаті репрезентовано концептуальну модель ідеального міста, риси якого несуть образ життя італійського міста практично у всіх проявах цього життя. Філарете, як і Альберті, наголошує, що «будинок — це дійсно жива людина. Ви побачите, що він повинний годуватися, аби вижити, точно як відбувається з людиною. Вона хворіє й вмирає і іноді буває зціленою від хвороби добрим лікарем, і

тоді повертає здоров'я, і живе довгий час, і нарешті вмирає у свій термін. Є так, що ніколи не хворіють, і коли вмирають, це відбувається раптово; ще інші бувають вбиті людьми з тієї або тієї причини. Ви будете заперечувати, що будинок не хворіє і не вмирає подібно до людини. Я же скажу, що з будинком відбувається саме це, тому що він захворює, коли не їсть, тобто, коли за ним немає догляду, і починає розпадатися потроху точно як людина, коли вона не їсть, і нарешті падає мертвим. Якщо до нього приходить лікар, коли він (будинок) захворює, тобто той майстер, котрий його ремонтує й виліковує, він простоїть ще довго у гарному стані»<sup>10</sup>. Філарете бере з трактату Вітрувія опис архітектурних ордерів, але головну увагу приділяє «засобам будівництва міст», викладаючи їх також не без впливу античного теоретика. Трактат Філарете весь просякнутий духом ренесансного гуманізму, і та міра філософського осмислення сутності буття людини у місті й в будинку, на площі та на природі, котра була притаманна Ренесансу, міститься в «Трактаті про архітектуру». Нова антифеодальна концепція мислителів Ренесансу базується на уявленні про те, що цінність особистості визначається її власними справами: ідеалом Ренесансу є людина, котра була зрозуміла як героїчне, титанічне єство, як людинобог. Дж. Манетті називає трактат «Про достоїнство й перевагу людини»; Піко делла Мірандола обстоює думку про те, що людина творить саму себе, і філософія призвана допомогти їй досягти гармонії, очистити душу від пристрастей, усвідомити власну самоцінність. Ця саме лінія знаходить вираження і в епікуреїзмі Лоренцо Валли, і в творчості Франсуа Рабле, і в критиці середньовічного аскетизму у Джордано Бруно та — пізніше — Мішеля Монтеня. Не оминув цієї лінії і автор «Трактату про архітектуру» Філарете, на явищах архітектури і міста побудувавши цікаву концепцію дивовижного ідеального міста Сфорцінди. Трактат і написано у вигляді захоплюючого роману про побудову цього вигаданого міста, але сюжетна канва витримана дуже слабко, а книги XXII–XXIV (всього їх — XXV) є окремим трактатом у трактаті: т. зв. «Трактат про мистецтво живопису». Філарете виступає трактатом про архітектуру як філософ-утопіст, діючи в рамках свого часу і в рамках ідеології Ренесансу.

Відголосом студіювання Вітрувія у XVI ст., коли в Римі було засновано вітрувіанську «Академію доблесті», опинилося «Правило п'яти ордерів архітектури» Джакомо Бароцці да Віньйоли (1507–1573), в якому автору вдалося у дуже наочній формі подати узагальнення практики використання ордерних форм античності та епохи Ренесансу, сформулювати принципи й прийоми побудови ордерних композицій, і цим сприяти розробці та ствердженню стильових рис наступних епох. Для кожного ордеру Віньйоолою був створений канонічний абстрактний зразок-еталон. «Правило п'яти ордерів архітектури», упорядковане визначним архітектором-практиком XVI ст., за кількістю видань можна порівняти лише з трактатом самого Вітрувія: розповсюдження абстрактного уявлення Віньйоли про красу архітектурної форми протягом трьох віків європейської архітектури було ерзацем власне філософії архітектури. Дійсно, сприяючи визріванню й розвитку ордерної архітектури у всіх європейських країнах, цей



трактат був необхідний і для архітектури бароко, де ордер, втрачаючи конструктивний сенс, отримав декоративний характер, і для архітектури класицизму з її модульною системою. Лише на початку XIX ст., коли еkleктичне наслідування стилям минулого стало пануючим напрямом архітектури, трактат Він'йоли перетворився на мертву академічну шпаргалку. Розумування про архітектуру за часів панування трактату Він'йоли й ордерного зодчества — протягом XVI — початку XIX ст. — були зведені на дотримувannya сталих канонів і варіації в їх рамках. Власне, соціальне середовище не давало ґрунту для філософського осмислення архітектурних явищ, та в тому, напевно, не було великої потреби<sup>11</sup>.

Ще один фаховий текст — трактат визначного практика архітектури Андреа Палладіо (1508–1580) «Чотири книги про архітектуру» — зазнав на собі також вплив Вітрувія: взагалі більшість теоретиків архітектури тією або тією мірою відштовхувалися від Вітрувієва трактату як від трампліна, і цим зумовлено те, що доля філософських роздумів над сутністю архітектури була аналогічною тій, котра була в трактаті давнього римлянина. Філософія серед ремісників тоді не була дуже поширена (як, власне, і нині), а трактати писали в основному або архітектори-практики, котрі мислили прагматично й технічно, або теоретики архітектури (як Альберті або Філарете), які займалися практичним проектуванням раз від разу. І в тих, і в інших доля філософського узагальнення відбивала не лише їхній власний стан свідомості (скажімо, розвинуту здібність до абстрактного мислення), але й стан суспільної свідомості їх часу. У трактаті Палладіо не було чогось принципово нового у порівнянні з попередниками. Але, наводячи традиційний опис архітектурних ордерів, він вводить дві суттєві композиційні новації: у перших двох книгах трактату він ретельно описує власні споруди (цього через скромність чи з якихось інших причин не наважувалися робити ні Вітрувій, ні Альберті, ні Він'йола, а даремно!), ілюструючи власноруч намальованими фасадами, планами й фрагментами; у четвертій книзі Палладіо реконструює обміряні ним споруди античності. Але власне розробки питань філософії архітектури в усьому цьому небагато, щоб не сказати, що зовсім немає.

Останнім теоретиком італійського Ренесансу був учень і помічник Палладіо Вінченцо Скамоцці: але його широкий задум створення ще одного «Нового Вітрувія» повністю здійснений не був. З десяти (традиційно!) запланованих книг Скамоцці встиг написати лише шість, не впровадивши щось нове у теорію ордерів. Те саме можна сказати про французьких теоретиків-практиків архітектури XVI ст. — Філібера Делорма, котрий описав у «Першому томі архітектури» т. зв. французький ордер, і Жана Бюллена, котрий в «Загальному правилі архітектури» взяв за мету розповсюдження серед французьких зодчих канонів ордерної архітектури.

Але ж цікавий досвід ренесансного переосмислення і тлумачення трактату Вітрувія репрезентує «Коментар до Десяти книг про архітектуру Вітрувія» (1556) Даніеле Барбаро (1514–1570), кардинала, «обранця Аквілеї», «любителя архітектури», освіченого гуманіста, для якого, до речі, Палладіо зводив віалу в Мазере

(разом з художником П. Веронезе і скульптором А. Вітторіа). «Зіставлення праць Барбаро і Палладіо показує, що Вітрувій в інтерпретації Барбаро був тим Вітрувієм, з якого виходив Палладіо. Протягом усієї другої половини XVI і першої половини XVII ст. видання Вітрувія, виконане Барбаро, займало панівне положення»<sup>12</sup>. Барбаро ставив за мету обґрунтувати практику на теорії, але разом з тим він хотів написати «популярний» твір, зробити його максимально доступним для практиків. Тим самим Барбаро мусив був рахуватися з історично даним йому розривом між теорією і практикою, з рівнем теоретичного розвитку тих практиків, до яких він адресувався. Текст коментарів Барбаро де-не-де рясно оснащений теологічними зворотами й відступами, що є типовим для Венеції XVI ст. Цікавим є те, що Палладіо у своєму трактаті (у IV кн.) запозичує у Барбаро італійський переклад термінів Вітрувія, які служать для позначення семи видів і п'яти типів храмів. Але, як і в інших текстах італійських гуманістів, філософським питанням архітектури тут також не знайшлося місця.

У Німеччині в середині XVI ст. вийшов трактат Ганса Блюма «V columnae, або Опис і пристосування п'яти ордерів» (1556) з підзаголовком «на втіху й користь німецьких любителів мистецтва, котрі володіють циркулем, лінійкою й косинцем»: як видно з назви — переспів з німецьким акцентом вітрувіанських ордерних констатацій.

**Прикладні роздуми XVII—XVIII століття.** Сімнадцяте століття, для якого центром архітектурної діяльності в Італії знову був Рим, в особах Л. Берніні та Фр. Борроміні — майстрів бароко — не внесли у теорію архітектури нічого нового, стиль бароко навіть не мав власної теорії (пізніше її сформулювали мистецтвознавці віденської й мюнхенської шкіл другої половини XIX — початку XX ст.). Париж став місцем полеміки автора східного фасаду Лувра К. Перро і президента Академії архітектури Фр. Блонделя. Погляди останнього були сформульовані в трактаті «Курс архітектури», в якому в результаті математичних розрахунків автор дійшов висновку, що краса в архітектурі створюється лише правильними пропорціями. Звідси, певно, слід починати відлік «теорії пропорцій в архітектурі», але з філософської точки зору Блондель йшов не від закономірностей природи, а від історії створення архітектурних форм, які він умоглядно «розчленовував» на пропорційні лади. К. Перро у трактаті «Ордер п'яти видів колон відповідно методу давніх», не погоджуючись з Блонделем, виступив проти догматичності класицизму, припускаючи певне видозмінення пропорцій у побудові форми заради «приємності образу». Це — теоретичне судження, але не філософське.

Вісімнадцяте століття, перейняте теорією французького класицизму, було найбільш корисним для розвитку теоретичних уявлень про архітектуру з часів Вітрувія. Так, наприклад, Брізьо в спеціальному трактаті вимагає повернення до ідей Блонделя, разом з яким він вірить в іманентні закони, «притаманні усьому, що створено Богом, Який вклав у наші душі і архітектурні пропорції». Жермен Боффран намагається довести, що сутність краси можна довести науковим шляхом. Канонік Кордемуа, який випустив у світ «Новий архітектурний трактат», ви-

магає від архітектури правдивості та природності, тобто вимагає близькості до природи. Абат Лож'є у «Спробі архітектури», будучи догматиком, зрозумів і розтлумачив конструктивну сутність ордерної системи. Останніми французькими теоретиками XVIII ст. були Е. А. Булле і К. Н. Ле́ду. Перший залишив трактат «Архітектура: Спроба про мистецтво» (опублікований лише 1953 р.), другий — трактат «Архітектура, розглянута в її відношенні до мистецтва, натур та державного устрою» (опублікований 1804 р. в Нью Орлеані). Булле студіює правильні й неправильні тіла, й у правильних знаходить те, що, на його думку, необхідно для творів архітектури: регулярність, симетрію, розмаїття, результатом чого стають пропорційність тіла або споруди. Регулярність створює красу форм, симетрія — порядок, розмаїття досягається різними площинами й поверхнями; при сполученні цих властивостей виникає гармонія. Трактат Ле́ду, написаний в останні роки життя, величезний за обсягом, темний й плутаний за змістом, відрізняється від текстів попередників і навіть тексту Булле. Адже обидва зодчі найважливіше значення надають природі, головна роль в архітектурі належить почуттям, поза якими розум безсилий створити щось цікаве й видатне. І Булле, і Ле́ду вважали, що у мову архітектури повинні входити окрім існуючих форм й прості геометричні фігури та стереометричні тіла. Квадрату і колу, шару й кубу, конусу й циліндру (т. зв. платонівським тілам) Ле́ду надає важливе значення: це й не дивно, якщо згадати його проект міста Шо (1775) з програмними будинками солеварні, лісного, директора, садівника. О. І. Венедиктов вважає, що Булле до певної міри може вважатися попередником європейського функціоналізму, а Ле́ду — попередником європейського урбанізму (науки про організацію міст)<sup>13</sup>. В Італії у XVIII ст. побачив світ трактат Фр. Міліца «Цивільна архітектура», концепцію якого легко зрозуміти з заголовка; мрії про місто-сад не лишали К. Лодолі, висловлення якого записувалися венеціанським прокуратором А. Меммі і були видані останнім як «Основи лодоліанської архітектури, або ж Мистецтво будувати міцно, на науковій основі, з витонченістю без примхи». Карло Лодолі першим заговорив про важливість функції архітектурного твору, яку він називає сутністю стилю. Відповідати функції мусять не лише самі будинки, але й їх обладнання, меблі тощо. Можливо, саме Лодолі першим після Вітрувія позбувся есеїстичного викладення проблем архітектури й назвав їх власними іменами. В Німеччині у XVIII ст. ідеї Вітрувія підхопив професор математики Леонгард К. Штурм, виклавши їх у власних творах, просякнутих повчальним менторським тоном, в Англії — ще у XVII ст. архітектор Ініго Джонс, котрий був палладіанцем до мозку кісток, привіз з Італії «Чотири книги про архітектуру» свого кумира і перевидав їх з власними маргіналіями.

Отже, маємо стверджувати, що теорія архітектури від прагматичних розмірковувань Вітрувія через гуманістичні абстракції Альберті та Філарете, з часів Віньйоли, Палладіо і Скамоцці перетворилася на суму рецептів ордерної архітектури й існувала у такому стані до початку XIX ст. Включення становлять до певної міри архітектурні трактати доби французького класицизму, автори яких

намагалися переосмислити (у суто французькому революційному дусі) самі засади створення архітектурних творів. Але італійці і французи, заклавши практичні основи архітектурної теорії, котрі відповідали настановам і художнім смакам свого часу, лише незначною мірою торкалися питань філософії архітектури — настільки незначною, що ці питання навіть важко узагальнити в конспективному вигляді. Найбільшими «філософами» архітектури опинилися Альберті і Філарете.

Може виникнути слушне питання: чому з розвитком теорії архітектури як прикладної дисципліни протягом майже двох десятиліть після Вітрувія, тобто протягом двохтисячолітнього розвитку архітектури, питання філософії архітектури не потрапляли у центр уваги тих, хто писав про архітектуру? Адже ідеї Платона і Аристотеля, ідеї Плотіна і Миколи Кузанського, Святих Отців Церкви, ренесансних і класицистичних мислителів тією або іншою мірою були у центрі уваги мислячого співтовариства? Спробуємо відповісти на це запитання з двох сторін: з онтологічної та з гносеологічної.

Відповідаючи на запитання з онтологічної точки зору, мусимо зазначити, що оскільки теоретичні або філософські розмірковування можуть міститися лише в тексті, авторами архітектурних трактатів були переважно архітектори-практики, небайдужі до рефлексії над своєю працею. Адже архітектор протягом історії людства і був і сприймався оточенням як передовсім ремісник, а не інтелектуал, як практик, а не як абстрактний теоретик, і тому текст, який він міг залишити у вигляді трактату, ніс усі вади прагматичного ставлення до осмислення своєї професії як матеріального оформлення людського буття за допомогою архітектурної форми. Прагматизм мислення відбився в обґрунтуванні тих або тих стилістичних концепцій, суспільних смаків, у дослідженні технічних тонкощів створення архітектурної форми і т. ін. Саме цей аспект іменувався і досі іменується теорією архітектури. Філософія архітектури могла виникнути на інших засадах.

Отже, відповідаючи на запитання з гносеологічної точки зору, зазначимо, що для того, аби існувало проблемне поле філософського осмислення архітектури, необхідна чітка постановка проблеми, чого архітектор-ремісник в силу роду занять не міг виконати: його цікавив технічний, а не абстрактний бік фаху. Абстрактний бік фаху міг цікавити лише інтелектуала, людину, котра мислить про архітектуру не предметно, у матеріалі, а відсторонено — як про певний феномен, про явище, а не як про конкретне місто, будинок, споруду, конструкцію даху тощо. Єдиним мислителем такого роду слід визнати лише одного Альберті. Адже вчених аналогічного роду — абстрактне мислення, висока ерудиція, вміння розглядати архітектуру як культурне явище — до самого початку ХХ ст. в історії архітектурної думки в європейській культурі не спостерігаємо.

Іще один аспект: освітній. Архітектурну освіту як навчання спеціальному фаху можна чітко вирізнити лише починаючи з ХІІІ ст., коли стають наочними протиріччя між цеховою організацією ремісників, котра втілює езотеризм і колективізм ремісничого виробництва, і зростаючими всередині цеху індивідуалістичними тенденціями. Наочним вираженням цих протиріч стало у ХІІІ—ХІV ст.

відмирання анонімної природи середньовічного зодчества й визнання за архітектором-ремісником авторського права. У XV–XVI ст. надмірний і стрімкий розвиток особистісного начала, прагнення до свободи творчості й особистісної ініціативи відіграли важливу роль у розпаді цехової організації. За доби Ренесансу архітектор вже вийшов з-під контролю ремісничого цеху, але власне професійна організація архітектурної діяльності (а рівною мірою й осмислення цієї діяльності у теоретичному або філософському напрямках) не склалася. Протягом XVII–XVIII ст. архітектор — єдиний фахівець, котрий забезпечує й координує проектно-будівельний процес: починаючи із заснування французької Академії архітектури, професійний статус архітектора визначається місцем архітектурного виробництва у державній структурі. Як самостійні рівні до цього часу виокремлюються проектна й дослідницька робота, навчання й управління. У той саме час поряд з державною, академічною організацією архітектурної справи розвивається приватне архітектурне підприємництво: прояв нової, капіталістичної організації фахового виробництва. Чи вистачало майстрам архітектури часу на рефлексію власної діяльності, філософствування щодо архітектури як об'єкту власної роботи? Вважаємо, що ні: для цього завжди існували філософи, естетики, а з часів Ренесансу — і мистецтвознавці, справою яких було писати трактати. Архітектор мав діяти не стільки головою, скільки руками — проектувати й будувати.

Якщо у XVIII ст. архітектурна справа існувала головним чином як державна служба, то у XIX ст. панівне положення посів приватний капітал, що призвело до руйнації монофасової організації. Цей процес багато в чому визначився завдяки розвитку молоді сфери архітектурної інженерії та її впливом на архітектуру. Філософії архітектури тут місця вже не лишилося зовсім. А от *теорія архітектури як теорія споруд* зазнала стрімкого розвитку. Якщо на початку XIX ст. вже існувала Академія архітектури, в рамках якої готували архітекторів і цивільних інженерів, то час для підготовки «гуманітаріїв» для осмислення професії, як побачимо, не прийде ще довго.

**Архітектурні трактати XVIII століття в Україні.** Навряд чи можна казати про існування не лише філософії архітектури, але й теорії архітектури як самостійних дисциплін на українському терені XVIII ст. Але ж у Львові саме в цьому столітті побачили світ декілька архітектурно-будівельних трактатів, перш за все прагматичного, а точніше, фортифікаційного характеру<sup>14</sup>. Написані вони були польською мовою або латиною. Самий перелік назв цих книжок говорить про характер видань. Компендіум ксьондза Йоахіма Б. Хмеловського «Нові Атени» (в 4 т., 1745–1756 рр.) 1961 р. був факсимільно перевиданий у Варшаві. Хмеловський визначав архітектуру як частину математики — зовсім на зразок сучасного розуміння терміна «архітектура» у переносному значенні — як будову будь-якого тіла, предмету, системи (архітектура кристалів, архітектура обчислювальних машин, архітектура симфонії тощо)<sup>15</sup>. Більше значення для розвитку філософського напрямку архітектурознавства XVIII ст. мав знову-таки математичний курс філософського факультету Львівського університету, в рамках якого Фаустин

Гродзіцький, його директор і єдиний викладач, викладав арифметику, геометрію, статику, механіку, гідростатику, перспективу, цивільну та військову архітектуру, тактику й полеміку. Вірогідно, за записами лекцій Ф. Гродзіцького протягом 1740-х рр. вийшли друком три курси — Й. Козловського (1744 р.), І. Богатка («*Scientia artium militarium Architecturam, Pertechnicam, Tactiam, Polemicam, Perspectivam...*», 1747 р.), К. Зданського («Елементи цивільної архітектури», 1749 р.). Як можна спостерегти, викладання здійснювалося комплексно, і архітектура як матеріальна річ посідала одну чарунку в довгому ряду наук, котрий мала опанувати освічена людина XVIII ст. Оскільки центральним ядром гуманітарної освіти того часу була риторика й риторична практика, саме цей елемент освіти посідав неабияке місце і в т. зв. архітектурній освіті. На жаль, до філософії архітектури, увесь цей масив мав дуже віддалене відношення.

**Архітектурна теорія XVIII—XIX століть у Росії.** Трохи іншою була ситуація в Російській імперії з часів Петра I, але в тому лише смислі, що час від часу виникали архітектурні трактати, писані нечисленними архітекторами-практиками, і архітектурознавчі публікації, авторами яких були естетики і письменники. І ті, й інші займалися не стільки розробкою «фортифікаційних» питань, скільки, віддаючи належне риторичі, торкалися аспектів творчих і популяризаторських. В дусі романтизму Федір Каржавін розглядає питання «смаку»: «Добрий смак в архітектурі є той самий, який з відмінністю видно у всіх інших мистецтвах і у всіх людських вчинках»<sup>16</sup>. А взагалі російські архітектори не стільки розмірковували про сутність архітектури, скільки зводили будинки і споруди, і лише пізніші дослідники їхньої творчості намагалися вичленити з їх творів їх погляди. Адже історія показує, що такий метод є лише до певної міри вірним. У монографії «Архітектурна теорія в Росії другої половини XVIII — початку XX століття» (М., 1985) Н. О. Євсіна окремих розділ присвячує огляду архітектурних видань зазначеного часу. Першою книжкою було «Правило о пяти чинех архитектуры Иакова Бароцция де Вигнола», що вийшла друком 1709 р.: її коректуру дивився Петро I, який надавав великого значення розповсюдженню європейських ідей (в тому числі й архітектурних) у напівдикій Росії. Рукопис архітектора П. М. Єропкина 1730-х рр. «Должность Архитектурной Экспедиции» (Трактат-кодекс) не був того часу оприлюднений (автора було страчено з політичних причин), але саме існування такого тексту свідчить, що питаннями організації архітектурної справи в Росії першої чверті XVIII ст. опікувався голова «Комісії про Санкт-Петербурзьке строєніє». 1757 р. на замовлення куратора Академії мистецтв і Московського університету гр. І. І. Шувалова Стефаном Савицьким був завершений переклад трактату Вітрувія, але світ він побачив лише через декілька десятиліть; Ф. В. Каржавін здійснив переклад книги Р. Фреара де Шамбре «Сравнение древней архитектуры с новою». 1778 р. побачив світ «Новый Виньола» Ж.-Р. Люкота, 1785 р. — «Сокращенный Витрувий» у перекладі того саме Каржавіна. Цей же просвітитель переклав з французької працю Себастьяна Леккера «О пяти чинах архитектурных, по правилам Виньоловым с прибавлением

французского чина»; ця книга витримала три видання (1790, 1795, 1808 pp.). Наприкінці XVIII ст. були випущені книжки Філіппо дель Медіко («Историческое и практическое рассуждение о гражданской архитектуре, сочиненное на италянском языке капитаном и Государственной Адмиралтейской коллегии архитектором Филиппом дель Медико, Тосканского герцогства города Каррал: дворянином, а с онаго на российский язык переведенное капитаном Афанасием Петровым». СПб, 1785) та Івана Лема. Останній видав дві монографії: «Опыт городовым и сельским строениям, или Руководства к основательному знанию производить всякого рода строения» (1790 р.) та «Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре с объяснением правил Витрувия, Палладия, Серлия, Виньола, Блонделя и других» (у 3 ч., 1792–1794 pp.). Михайло Головін, племінник Ломоносова, випустив «Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству» (1789 р.) — перший російський підручник з архітектурного фаху. М. О. Львов 1788 р. видав на користь народних училищ «Рассуждение о Проспективе». 1798 р. нарешті побачили світ у перекладі того саме Львова «Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих при кратком описании пяти орденов, говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей, ристалищ и храмов». На початку XIX ст. Іван Лем видав «Начертание древних и нынешнего времени разнонародных зданий как то: храмов, домов, садов, статуй, трофеев, обелисков, пирамид и других украшений, с описанием, как располагать и производить разные строения со изъяснением мер и употребляемых материалов» (в 7 ч., СПб, 1803; 2-е вид. — у 19 ч., СПб, 1818), а також «Начертание с практическим наставлением, как строить разные здания, с принадлежащими правилами украшения и расположения как то: церквей, увеселительных домов, сельских жилищ, служащих для всегдашнего или временного пребывания, служеб, мельниц, шлюзов, плотин, деревянных и каменных разных заведений» (у 2 ч., СПб, 1803). 1808 р. О. Писарев видав книгу «Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре». Список цей можна продовжити, але не набагато. Вже з наведених барокових заголовків видно, в якому стані перебувала теоретична думка російського архітектурного цеху XVIII — початку XIX ст.: не було навіть якоїсь суворої типології будівель, і скульптура на повних правах сусідила з гравірувальним мистецтвом, а архітектура — з пірамідами й «іншими прикрасами». Але не слід глузувати з наївності наших попередників. Люди значної ерудиції й таланту — В. І. Баженов, М. О. Львов, Ф. В. Каржавін — робили лише перші кроки в архітектурному книговиданні, наздоганяючи Європу, вимушені були спресовувати час двох тисячоліть європейської архітектурної думки в одне століття. В. І. Баженов вже тоді коментував працю Вінйола у таких критичних словах: «Виньола есть новейший из всех: книга его наполнена многими вещьми, не соответствующими главному его предмету. Правила его расположенный суть грубые, и рисунки его не лучше Албертиевых касательно до Архитектурного учредения; но образование его есть гораздо приятнее»<sup>17</sup>. Оскільки поява цих книг

була викликана суто прагматичною вимогою — сприяти розвитку російської архітектури, — не слід чикати від авторів якихось суто філософських узагальнень: їх і не було. Головним постулатом, від якого відштовхувалися усі, навіть М. В. Ломоносов, який цікавився зокрема і архітектурою, була метафорична тріада Вітрувія щодо «корисності, міцності й краси». «Архитектурное искусство ... воздвигнет здания к обитанию удобные, для зрения прекрасные, для долговременности твердые», — писав Ломоносов<sup>18</sup>.

Трохи іншою була ситуація на російському ХІХ столітті. Її було ретельно розглянуто в монографії Є. І. Кириченко «Архітектурні теорії ХІХ віку в Росії» (М., 1986). Автор зазначає, що за часи панування класицизму в Росії (1800–1830-ті рр.) першу спробу осмислення архітектури з точки зору романтичної естетики виконав професор Московського університету О. І. Галич у книзі «Опыт науки изящного» (1825 р.). Саме Галич висловив незадоволення класицизмом, і саме йому належить шана першого, хто сформулював позитивну програму архітектури, яка мала йти на зміну класицизму: «Зі співвідношення склепінь, карнизів і стовпів як частин найбільш ідеальних, історія розкрила подвійний характер зодчества — *Грецький і Східний*... Поєднання цих протилежних родів у характері *розкішного* є задача новітнього зодчества»<sup>19</sup>. Наступною людиною, яка розмірковувала про сутність архітектури, був Микола Васильович Гоголь, котрий у спеціальній статті 1831 р. «Про архітектуру теперішнього часу» намічає програму нової архітектури розмаїття стилів і розмаїття архітектурних форм взагалі, разом з тим висуваючи до архітектора не стільки романтичні, скільки логічні, але не позбавлені романтичної іронії, вимоги. «Архітектор-творець повинен мати глибокі пізнання в усіх родах зодчества. Він менше за все повинен нехтувати смаком тих народів, яким ми у відношенні мистецтв зазвичай виказуємо зневагу. Він повинен бути всеохоплюючим, вивчити й вмістити в себе усі незчисленні зміни їх. Але найголовніше: повинен вивчити усе в ідеї, а не у дрібній зовнішній формі й частинах. Але для того щоб вивчити в ідеї, треба йому бути генієм і поетом»<sup>20</sup>. Розмірковуючи далі про архітектуру міст, М. В. Гоголь немов би стає на шлях, яким рухалися Вітрувій і Альберті: пише про прагматичні речі, про вибір землі для міста, про те, як саме слід здійснювати компонування різностильних будівель і чому взагалі будинки бувають різних стилів. Знаменита цитата про те, що *архітектура — теж літопис світу: вона говорить тоді, коли вже мовчать і пісні, і перекази, і коли ніщо вже не говорить про загиблий народ*, — повинна бути продовжена наступною за нею фразою, в котрій видається увесь світогляд романтичної доби: «Нехай же вона, хоча б уривками, існує серед наших міст у такому вигляді, в якому вона була при віджилому вже народі. Щоб при погляді на неї осяяла нас думка про минуле його життя й заглибила б нас у його побут, у його звички й міру розуміння, і викликала б у нас вдячність за його існування, котре було сходиною нашого власного підйому»<sup>21</sup>. Можливо, саме Гоголя слід вважати за першого російського філософа архітектури, який критикував академізм і оспівував готику, надаючи головну увагу світоглядним настановам зодчих.



У 1820–1840 рр., поряд з Гоголем, ті самі ідеї обстоював П. Я. Чаадаєв<sup>22</sup>. Відштовхування від античної традиції, на його погляд, передбачає вибір: або середньовіччя (готика) і Єгипет, або античність і «усе, що походить від неї». Злагодя, поєднання обох традицій неможливе й неймовірне: вони уособлюються до Чаадаєва у два протилежних світогляди й як антиподи виключають одна одну. Ідея грецької архітектури, будучи пов'язана у свідомості Чаадаєва з миколаївською Росією, безперечно, не могла бути прийнята ним, і тому перевага віддавалася готичі й Єгипту.

Про спрямованість архітектури Росії на народність писав М. І. Надеждін, котрий вважав романтичні пристрасті Гоголя і Чаадаєва стосовно оспівування готики і середньовіччя вчорашнім днем, явищами, котрі вже належать суцільно історії, і ніяк не можуть претендувати на панівне положення у сьогоденні. Можливо, й не усвідомлюючи цього, Надеждін пропагував народність і демократизм в архітектурі майже так само, як міністр народної освіти граф С. С. Уваров пропагував «православ'я, самодержавство і народність» для суспільного розвитку. Однак, саме з надеждінських «Лекцій щодо теорії витонченого» починається осмислення російською архітектурною теорією проблем соціальної природи і сутності архітектури, розвинуті в той саме час О. І. Герценом, В. Г. Белінським, описані в соціальних містеріях-утопіях В. Ф. Одоєвського.

Якщо перша половина XIX ст. перебувала у процесі пошуку нового стилю і тому в особах найкращих своїх мислителів акцентувала увагу суспільства на теоретичних, навіть філософських (як «Листи» Петра Чаадаєва!) питаннях архітектури та її розвитку, друга половина XIX ст. була певним кроком назад. Архітектурна наука, з часів наївного «Правила о пяти чинех архитектуры Иакова Бароцциа де Вигнола» 1709 р. вже міцно ставши на «прагматичні ноги», цікавилася скоріше обґрунтуванням нових еkleктичних тенденцій у пошуку принадного стилю, ніж загальнофілософськими питаннями: часи Гоголя і Чаадаєва з їх готикою і середньовіччям, з високою оцінкою ролі архітектора в суспільстві лишилися в минулому. Їм на зміну прийшли архітектор А. К. Красовський, котрий обговорював проблеми стилеутворення, П. О. Сальманович, який з'ясував природу критерію корисності, непересічні архітектори-практики Санкт-Петербургу і Москви, котрі обговорювали теорію раціональної архітектури й «цегляного стилю», а також художній критик В. В. Стасов і письменник-історик І. Є. Забелін, котрі опікувалися державницьким усвідомленням практики т. зв. «руського стилю». На зламі 1870–1880-х рр. М. В. Султанов прагнув знайти теоретичний паритет між раціоналістичними поглядами й національно-романтичними. Взагалі, панування раціонально-прагматичного погляду на архітектуру домінувало в російській архітектурній теорії майже догматично саме у другій половині XIX ст., тобто саме тоді, коли як раз були створені умови для вільного розмірковування про природу архітектури. Але таких людей не знайшлося.

Якщо на вітчизняних теренах до самого кінця XIX ст. не спостерігаємо ми розквіту філософії архітектури, слід звернутися до західного досвіду, до теренів закордонних.

**ХІХ століття — доба архітектурно-інженерної думки й зародження власне філософії архітектури.** Як і раніше, у минулі століття, протягом ХІХ ст. трактати про архітектуру написали лічені архітектори. Французький чиновник від архітектури Катремер де Кенсі видав у перші роки століття «Історичний словник архітектури», який був перевиданий 1832 року як свідчення довгого впливу ідей автора. У книзі чітко формулюються заповіді класицизму<sup>23</sup>. На архітектурну практику першої чверті ХІХ ст. зробив значний вплив кількатомний «Підручник архітектури» (1802–1805 рр.), написаний учнем Булле — Ж. Н. Л. Дюраном (перевиданий 1817 р.). Як і інші автори — всі, хто хоч коли-небудь писав про архітектуру! — Дюран починає з виокремлення головних принципів архітектури: у відношенні придатності — міцність, здоров'я, зручність; у відношенні економії — симетрія, регулярність, простота. Дюран відкидав норми класицизму: не можна уподібнювати архітектурні ордери людському тілу, як це робив Вітрувій, колони взагалі не потрібні, оскільки архітектура не декорація і т. ін. От і вся філософія. До середини ХІХ ст. занепад класицистичної архітектури, зокрема, у Франції, став наочним: про це писали художник Ежен Делакруа й поет Теофіль Готье («для того, аби жити, наші міста мусять вимести, як вуличний бруд, увесь пил історії»: як це схоже на заклики футуристів «скинути з корабля сьогодні Пушкіна й Толстого!»). У «Загальному архітектурному огляді» Сезар Далі намагається теоретично обґрунтувати архітектурну еkleктику, і це теоретично йому вдається досить жваво.

Найцікавішим теоретиком архітектури ХІХ ст. слід вважати Ежена Е. Віолле ле Дюка (1814–1879), реставратора-практика, автора багатотомної енциклопедії з історії готичної архітектури («Тлумачний словник французької архітектури ХІ–ХVІ ст.», 1854–1868 рр.), знаменитих «Бесід про архітектуру» (1858–1868 рр.) який зокрема обґрунтував необхідність методичної реконструкції історичних міст, оскільки вони вже не відповідають вимогам індустріального часу. Перший том програмних «Бесід...» Віолле ле Дюка присвячений характеристиці європейської архітектури від античності до ХІХ ст., просякнутої непересічною особистістю й оригінальними поглядами автора на природу стилю («натхнення, що підкорене законам розуму»), генезис грецьких мармурових храмів як таких, а не від дерев'яних храмів, як вважалося раніше, і т. ін. Еkleктизм ХІХ ст. Віолле ле Дюк називає варварством: він привласнює елементи різнорідного походження, створюючи амальгаму з різних стилів. У другому томі «Бесід...» автор виступає як архітектурний критик і як архітектор-практик, розглядаючи технічні особливості створення сучасних йому будівель (наприклад, монтаж конструкцій). Констатуючи зростаючий розрив між архітектором й інженером, Віолле ле Дюк з жалем пише, що носієм прогресу став інженер, а не зодчий.

Праці Віолле ле Дюка зробили вплив на його учня — Огюста Шуазі, «Історія архітектури» котрого витримала декілька видань (в тому числі й російською мовою у 1930-х рр.), а «Коментар до Вітрувія» з власноручними малюнками зробив текст давнього трактату більш прозорим. Але і праці Віолле ле

Дюка, і праці О. Шуазі перебувають у царині теорії та історії архітектури, а не філософії архітектури. Той саме висновок можна зробити і стосовно Дж. Рьоскіна («Сім світочів архітектури», 1849 р.), Дж. Фергюссона («Історія архітектури», 1865 р.), К. Бьоттіхера («Тектоніка еллінів», 1852 р.) та ін.

Звідки ж логічно було очікувати появу трактатів з філософії архітектури? Звісно, на початку ХІХ ст. — з Германії. Саме тут починаються виступи письменників і філософів (не архітекторів!), котрі пізніше були кваліфіковані як романтична школа. Увагу романтиків привертала усі види мистецтва: серед них архітектура, котра розглядалася як мистецтво, ставилася дуже високо. Фрідріх Шіллер у «Статтях з естетики» стверджував: «Архітектурна ніяк не може постати повністю чистим, чудовим мистецтвом, оскільки не може скрити утилітарного призначення правильності». Ф. В. Й. Шеллінг (1775–1854) бачив в архітектурі, цій «неорганічній формі мистецтва», котру він називав також «музикою у пластиці», символ Всесвіту, абсолют. У трактаті «Філософія мистецтва» (опублікований 1859 р.) Шеллінг — найяскравіший представник німецької класичної філософії — на жаль, не йде далі метафоричних характеристик архітектури. Наприклад: «архітектура сама по собі є ще алегоричне мистецтво, в основі якого лежить схема рослини, що особливо характерно для індійської архітектури, і тут важко утриматися від думки, що саме вона поклала початок так званій готичній архітектурі»<sup>24</sup>. Або: «Неорганічна форма мистецтва або музика у пластиці дає архітектуру»<sup>25</sup>. «Якщо б архітектура ставила на меті лише потребу і користь, вона не була б красним мистецтвом. Але для архітектури як красного мистецтва користь і зв'язок з необхідністю є лише умова, а не принцип... Стосовно архітектури *доцільність* для неї — *форма* прояву, але не сутність; і тією мірою, якою архітектура складає з форми і сутності щось єдине, причому робить цю пов'язану з користю форму разом з тим формою краси, — вона піднімається до красного мистецтва»<sup>26</sup>. «Лише стаючи вираженням *ідей*, образом універсуму й абсолютного, архітектура може стати вільним та витонченим мистецтвом... Але архітектура є форма пластики, і якщо це музика, то музика *конкретна*. Вона може зображувати універсум не лише через форму, але водночас і в її сутності, і в її формі»<sup>27</sup>. Ідеалістичний настрій філософа, котрий бачить в архітектурі якусь химерну річ, повністю забуваючи про її функціональний зміст і форму суспільного буття, повною мірою висловлений ним наступним чином: «Архітектура як красне мистецтво повинна бути потенцією самої себе як мистецтва потреби, інакше кажучи, аби бути незалежним мистецтвом, вона мусить узяти саме себе як свою форму і своє тіло»<sup>28</sup>. Здається, ця констатація — інша крайність. Архітектори та інженери ХІХ ст. писали про архітектуру як про прагматичний твір, філософ Шеллінг — як про алегоричний твір, як про потенцію енергії і мистецтво потреби. Архітектурна професія ще довго не могла знайти в собі сили второпати, що їй належить щось середнє: та де ж його було взяти? Можливо, у Г. В. Ф. Гегеля?

У третій частині «Лекцій з естетики», присвяченій «Системі окремих мистецтв», Гегель присвячує архітектурі окремий розділ (поряд з розділами про

скульптуру і «романтичні мистецтва» — живопис, музику і поезію). У трьох підрозділах філософ виокремлює «самостійну, символічну архітектуру»; «класичну архітектуру» і «романтичну архітектуру», кожну з яких розглядає в історичному ракурсі. Варто прослідкувати за логікою викладення матеріалу, аби упевнитися, що гегелівський погляд на архітектуру якщо і має яскравий філософський окрас (дивно було б підозрювати у Гегеля інше!), але він є не стільки феноменологічний, скільки систематичний і історіософський.

Отже, в першому підрозділі Гегель розглядає архітектурні споруди, що були зведені для «об'єднання народів», архітектурні твори, які посідають проміжний стан між зодчеством і скульптурою, а також пропонує «перехід» від самостійної архітектури до класичної. Серед об'єктів розгляду: стовби-фалоси, обеліски, мемнони, сфінкси, єгипетські культові споруди, підземні індійські й єгипетські споруди, місця поховань, піраміди, «службове зодчество». В другому розділі — «Класична архітектура» — розглядається загальний характер класичної архітектури (підпорядкованість певним цілям; відповідність будинку його цілі; дім як провідний архітектурний тип); з'ясовуються визначення архітектонічних форм (дерев'яні та кам'яні будівлі; особливі форми храму; класичний храм як ціле); аналізуються різні види класичної архітектури (доричний, іонічний і коринфський ордери; римська конструкція аркового склепіння; загальний характер римської архітектури). Третій розділ, присвячений «романтичній архітектурі», містить роздуми Гегеля про особливий архітектонічний спосіб формування (повністю замкнений дім як основна форма; внутрішній і зовнішній вигляд; форма оздоблення) та різні види «романтичної архітектури»: передготична архітектура, власне готична архітектура й цивільна архітектура середньовіччя.

Вже з цього короткого огляду видно, що Гегель розглядав архітектуру як певного роду символічне мистецтво, котре для досягнення виразності користується художніми формами власне символічної, класичної і романтичної архітектури. «Архітектура є мистецтво у зовнішньому елементі, — зауважує він, — тому тут суттєві розбіжності полягають у тому, що це зовнішнє або отримує своє значення у самому собі, або трактується як засіб для досягнення сторонньої для нього цілі, або ж у цій підпорядкованості разом з тим показує себе самостійним»<sup>29</sup>. І трохи попереду: призначення архітектури «у тому й полягає, аби над самостійно діючим існуючим духом, над людиною або над зображенням богів, яких вона створила й сформувала у вигляді об'єктів, збудувати зовнішню природу як певний замкнений простір, котрий має своє джерело у самому собі й є перетворене мистецтвом на красу»<sup>30</sup>. Роздуми Гегеля над історично складеною й рефлексивною ним природою архітектури є тим цікавішими, що до нього ніхто з фахівців пера не зуміли у концентрованій формі дати загальний погляд на архітектуру як явище символічне й онтологічне. Саме Гегеля слід вважати першим філософом архітектури, хоча його тлумачення деяких питань носять скоріше службовий характер, на якому вперше зосередився філософ, ніж духовно-імперативний. А. О. Пучков (слідом за А. С. Канарським) у книзі про Габричевського наважився дати

короткий коментар до архітектурознавчих розмірковувань Гегеля. Дослідник зокрема зазначає, що саме «з легкої руки Гегеля ми й досі схильні бачити архітектуру як один з тих перших (первісних) видів мистецтва, в яких багатство духовності може мислитися лише суто символічно, тобто зовнішньо... Але саме Гегелю належить диференціація руху архітектурної думки в історії зодчества, в якій міститься як понятійне розрізнення самого предмета, так і хід його історичного розвитку, що, по суті справи, є першою завершеною концепцією історії архітектури»<sup>31</sup>. Можливо, й варто вбачати у концепції Гегеля «першу завершену концепцію історії зодчества», як це робить А. О. Пучков, але, на наш погляд, ця концепція трохи погіршає супротив здорового глузду: якщо архітектура є символічним мистецтвом, то яким же чином слід підходити до її вітрувіанських складових? Наскільки щільно слід «забувати» про її соціальний, економічний зміст, нарешті, про зміст людського виміру? Ці питання у концепції Гегеля лишаються нерозробленими. Але те, що *Гегель був першим філософом архітектури* — повною мірою точна констатація.

Архітектура другої половини XIX ст. перебувала у стані пошуку власної мови, нових матеріалів, оскільки вдовольнитися класицистичними формами нова економічна доба вже не могла: бракувало прагматичних ідей, а про філософські ідеї взагалі годі було й думати.

Можливо, лише два мислителі перебували якось осторонь нервових пошуків архітекторів-практиків. Перший з них це Артур Шопенгауер (1788–1860), другий — Карл Бьоттіхер (1806–1899).

Однак і той, і другий зробили, так би мовити, крок назад у порівнянні з Гегелем. Шопенгауер у праці «Світ як воля й уява» (1818 р.), у спеціальному § 43 першого тому, написав, що архітектура досягла найкращих висот в античні часи, і тому сучасним зодчим лишається лише «дотягувати» свої твори до довершеності й виразності еллінів. «Якщо ми звернемося тепер до розгляду *архітектури* просто як мистецтва, окрім її утилітарних цілей, коли вона служить волі, а не чистому пізнанню і, отже, вже не є мистецтвом у нашому смислі, — то ми можемо приписати їй лише одне прагнення: довести до повної наочності деякі з тих ідей, котрі репрезентують собою найнижчі сходинки об'єктності волі, а саме важкість, зціплення, інерцію, твердість, ці загальні властивості каменя, ці перші, найпростіші, найприглушеніші наочні явища волі, генерал-баси природи, а слідом, поряд з ними, світло, яке у багатьох відношеннях презентоване їх протилежністю. Навіть на цій глибокій сходинці об'єктності волі ми вже бачимо, як її сутність виражається у розбраті: оскільки власне боротьба між важкістю й інерцією становить єдиний естетичний матеріал мистецтва архітектури, задача якого — найрізноманітнішими засобами виявити з повною ясністю цю боротьбу»<sup>32</sup>. І нижче: «Архітектура тим відрізняється від образотворчих мистецтв й поезії, що вона дає не знімок, а саму річ, вона не відтворює, як вони, пізнану ідею й не постачає глядача очима самого художника, але тут художник тільки пристосовує об'єкт до глядача, полегшуючи сприйняття ідеї тем, що примушує дійсний індивідуальний

об'єкт ясно й повно розкрити свою сутність»<sup>33</sup>. Романтичний настрій Шопенгауера передався до певної міри і Бьоттіхеру.

Вихований на філософії І. Канта, археолог, філолог-класик і теоретик архітектури К. Бьоттіхер у великому за обсягом трактаті «Тектоніка еллінів» (у 4 т., 1852 р.) доходить висновку, що принцип, за яким тектоніка еллінів створює свої тіла, є повністю ідентичним до принципу живої природи, яка виражає поняття, сутність й функцію будь-якого тіла у логічно наслідуючій формі, що унаочнює його функцію<sup>34</sup>. Бьоттіхер вважав, що сутність давньогрецького методу проектування полягає в тому, що будь-яка будівельна форма греків була втіленням (або художнім вираженням у просторі) того або того абстрактного поняття. В цьому ми бачимо певний вплив на Бьоттіхера гегелівських лекцій з естетики.

Як би там не було, Гегель і Шопенгауер створили основи тієї теорії архітектури, котра, «навіть будучи відірваною від безпосереднього промовляння її в історичних інтонаціях...», продовжує визначати границі архітектури, котрі передбачають осмислення її як засобу якогось ідеального конструювання тих просторово-часових форм життєдіяльності людини, з якими, за кінцевим рахунком, пов'язаний і спосіб цілісного (вольового, «жестикюлятивного») утвердження людини в проявах її творчої природи»<sup>35</sup>. Адже про філософію архітектури у нашому розумінні в роботах Гегеля і Шопенгауера йдеться лише почасти.

Зведення 1851 року т. зв. Кришталевого палацу на Всесвітній виставці в Лондоні (автор — садівник Дж. Пекстон) немовби поклало демаркаційну лінію між архітектурою традиційною (класицистичною) і архітектурою Новітнього часу — архітектурою історичних стилізацій, вишуканої еkleктики, архітектури інженерних споруд, великопрогонних мостів, акведуків, дебаркадерів і т. ін. Однак разом з цією демаркацією відбулася й жорстка демаркація всередині архітектурної науки. Дуже чітко виокремилися, з одного боку, інженерний напрям архітектурної науки (опір матеріалів, теорія споруд, розрахунки конструкцій з залізобетону та металу тощо), з другого боку, — історичний напрям (архітектурна археологія, класичні старожитності, обміри грецьких та римських споруд тощо). Як не дивно, місця для власне теорії архітектури або ж філософії архітектури, які могли б черпати відомості з обох найменованих царин архітектурної науки, не знайшлося. Ціла гірлянда визначних імен переважно німецької й австрійської шкіл класичної археології прикрашає сторінки історичного напрямку архітектурної науки.

Л. Росс, Г. Штрак, Е. Курціус, А. Конце, В. Дьорпфельд, Ж. Перро, Т. Віганд, Г. Шліман, А. Еванс, А. Каніна, А. Жордан, А. Франсуа, Дж. П. Кампана, Дж. Фьйореллі, Авг. Мау. Й. Дурм та багато інших протягом 1850–1900-х рр. залишили майже неосяжний масив монографій, довідників, збірників увражів, обмірів і т. ін. майже усіх класичних архітектурних творів Афін і Рима, Помпей і Прієни, Дельф і Олімпії, Мілета і Пестума, Трої і Криту, Тімгада і Баальбека: тут і руїни, і обґрунтовані авторські реконструкції, і ретельні історіографічні огляди. Увесь цей скарб не міг не відбиватися у свідомості навіть «лінивого на пошук» архітектора-практика. Роботи класичних археологів давали можливість більш озброєно пра-

цювати в історичних стилях минулого, виховуючи справжніх майстрів доби еkleктики й історизму. Але про філософію архітектури не йшлося: європейська наука накопичувала й поглиблювала знання в царині історії архітектури; це була доба «первісного накопичення матеріалу».

1855 р. швейцарський учений Якоб Буркхардт (1818–1897) випустив працю «Чічероне» — перший путівник по пам'ятках Італії, переважно доби Відродження. Нам вже приходилося наголошувати, що цю працю слід вважати за той вихідний пункт, який заклав основи комплексного ставлення науковців до пам'яток архітектури у перебігу з пам'ятками літератури і мистецтва, тобто — у культурологічному аспекті<sup>36</sup>. Але це мало відношення до формування цілісного уявлення про досить давню історичну епоху й дуже мало впливало на осмислення самого феномену архітектури. Якоба Буркхардта після Джорджо Вазарі слід вважати за першого європейського мистецтвознавця.

Одними з перших в цій царині (після Гегеля) були представники мюнхенської й віденської шкіл мистецтвознавства: Генріх фон Геймюллер, Генріх Вьольфлін, Вільгельм Воррінгер, Конрад Фідлер, Август Шмарзов, Алоїз Рігль, Пауль Франкль, Юліус Шлоссер, Карл Шнаазе, Макс Дворжак, Адольф фон Гільдебранд, Ервін Панофські. Дуже важко у деяких абзацах схарактеризувати ідеологічні настанови цих мислителів в галузі філософії архітектури. Таку роботу почасти виконав у згадуваній книзі про Габричевського А. О. Пучков<sup>37</sup>, а короткі довідки про цих дослідників складені самим О. Г. Габричевським для Енциклопедичного словника бр. Гранат, а також проаналізовані у статті «Формальний метод у мистецтвознавстві» (1927 р.)<sup>38</sup>. Власне, саме Габричевський, про якого буде йтися нижче, вперше накреслив абрис групи питань, розробкою яких займалися перелічені вище науковці, які він об'єднав у понятті «формальний метод». «Формальний метод — напрям у мистецтвознавстві, котрий виходить з постулату, що наукове вивчення мистецтва повинно ґрунтуватися не на дослідженні змісту художнього твору, а на аналізі його форми... Головна заслуга формальної школи полягає не стільки в тому, що вона проповідувала формальний підхід до явищ мистецтва взагалі, скільки в тому, що вона створила сучасне мистецтвознавство як самостійну наукову дисципліну, давши їй багаті й витончені прийоми формального аналізу. Усі новітні мистецтвознавчі школи, які не стоять на вузько-формальній точці зору й домагаються, скажімо, психологічного, філософського, загальнокультурного або соціологічного розуміння або тлумачення мистецтва, широко користуються досягненнями формального методу... З точки зору формального мистецтвознавства твори просторових мистецтв є, передовсім, споглядувана єдність закономірних просторових відношень»<sup>39</sup>. Власне, формальний метод досліджує, по-перше, ті наочні елементи, з яких складається художнє ціле, по-друге, закон або принцип, відповідно до якого вони сполучені. Виходячи з діалектики художньої форми, багато дослідників-мистецтвознавців вбачають у мистецтві найбільш яскраве вираження життя, культури й світогляду й користуються його історією для побудови широких історичних узагальнень (В. Воррінгер, М. Дворжак,

О. Шпенглер). Хоча центральним об'єктом дослідників формальної школи були твори мистецтва, архітектурі також в їх працях було віддане належне. Оскільки архітектура розглядалася в системі інших мистецтв, її художній бік студіювався як сукупність певних художніх рис, і в цій області вченими були досягнуті цікаві результати, котрі так або інакше носять характер філософських узагальнень. В нашому огляді ми не маємо на меті ретельно оглядати ці результати — це предмет іншої, більш прискіпливої і копіткої роботи, — обмежимося лише твердженням, що у працях представників формальної школи другої половини ХІХ — першої чверті ХХ ст. архітектура опинилася повноправним об'єктом історіософського аналізу.

Технологічне й методологічне розмежування архітектурного фаху на інженерну і архітектурно-художню сторони ініціювало виокремлення ще одного напрямку, котрий був тісно пов'язаний з соціальною функцією архітектури як способу оформлення людського буття. В цій царині особливе значення мають праці Вільяма Морріса (1834–1896) і Готфріда Земпера (1803–1879). У романі Морріса «Вісті з ніщо, або Доба спокою» (1891 р.) викладено уявлення цього мислителя-прагматика щодо майбутнього людства, щодо місця мистецтва й архітектури у світі соціалізму: Морріс зрікався машинної цивілізації й оспівував творчі методи середньовіччя (цехову організацію мистецького або архітектурного фаху). Звідси й прихильність Морріса до гуртка «прерафаелітів», представники якого прагнули відійти від англійських реалій другої половини ХІХ ст. у середньовіччя. Збудувавши разом з архітектором Ф. Веббом т. зв. «Ред Хаус» («Червоний дім»), Морріс дав новий поштовх осмисленню форми приватного жила з точки зору не стилю, а з точки зору функції, тим самим підтвердивши практикою свою теорію. Продовжуючи традицію правдивого добродійного й добротного будівництва, Морріс і його прихильники (Н. Шоу, Ч. Войсі) прагнули відійти від сліпого наслідування старим стилям (готиці, бароко, класицизм тощо) в область мистецтва, архітектури, ужиткового мистецтва сучасної їм доби.

Німецький архітектор і теоретик Г. Земпер у творі «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика» (1860–1863 рр.) вдався до розгляду поняття стиль як історичного складеного явища; причини занепаду архітектури й ремесел у ХІХ ст. він вбачав у роз'єднанні техніки й мистецтва, у відриві прикраси від конструкції. Пов'язуючи закони формотворення з функціями творів мистецтва (зокрема архітектури), Земпер розумів художнє начало як символічне «одіяння» конструкції й матеріалів. Можна й не говорити, що погляди Земпера вплинули на багато практичних концепцій архітектури та художньої промисловості кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Отже, протягом ХІХ ст. було накопичено значний масив і практичних, і теоретичних, і історико-філософських ідей і думок, котрі аж ніяк не можна було очікувати у попередні століття. З одного боку, це розмірковування представників німецької класичної філософії (Шеллінг, Гегель, Шопенгауер), дослідників формальної школи, котрі — ясна річ — не були архітекторами, але були небайдужими



ми до проблем архітектури як мистецтва; з другого боку, — це розмірковування архітекторів-практиків і інженерів, котрі і теоретичним обґрунтуванням, і практичною роботою допомагали суспільному усвідомленню місця архітектури в системі суспільної свідомості. Саме ХІХ ст. дає приклади філософських узагальнень архітектури й світоглядні засади власне філософії архітектури; саме тоді було створено належні умови для подальшого розвитку цього напрямку.

**Зарубіжна філософія архітектури у ХХ столітті.** Протягом ХХ ст. спостерігається пошук інтересу до філософії архітектури: і науковці, і пересічна людина все частіше стали задаватися питанням, що є архітектура не як витвір «ощієї», конкретної архітектурної форми, а взагалі — що є архітектура як архітектура? Тобто йшлося про поглиблення абстрактного інтересу до природи архітектури — себто саме до того, що ми й розуміємо як філософію архітектури. І західні вчені, і особливо вітчизняні зробили значний внесок у практику розв'язання цього питання.

Спочатку поглянемо на закордонні архітектурознавчі праці останніх десятиліть, потім докладно зупинимось на працях вітчизняних.

Як не дивно, американські й англійські дослідники розмірковували про природу архітектури дещо іншим чином, ніж їх німецькі колеги останньої третини ХІХ — першої третини ХХ ст. Здається навіть, що вони навіть не помічали їх наукових досягнень. Звернімося до декількох праць останнього часу, які опинилися доступними.

Популярний британський архітектурознавець, професор філософії Роджер Скратон (Birkbeck College London) у книзі 1979 р. «The Aesthetics of Architecture» (*Естетика архітектури*), до якої ми надалі ще будемо неодноразово звертатися, розглядає архітектуру, як на це і слід було б очікувати, з її художнього боку<sup>40</sup>. Збірник складають десять невеличких есе, кожне з яких презентує якийсь аспект архітектурозначних роздумів: «Вступ. Проблема архітектури», «Архітектура і дизайн», «У чому сутність архітектури?», «Подолання архітектури», «Оцінка архітектури», «Фрейд, Маркс і значення», «Мова архітектури», «Вираз і абстракція», «Сенс деталі», «Висновки: Архітектура й етика». Ця книжка позиціонує архітектурну естетику як законний предмет філософського осмислення. Характеризуючи «естетичне розуміння» архітектури як раціональну й свідому діяльність, Р. Скратон знаходить багато сучасних «архітектурних помилок» теорії природи її предмету, наголошуючи, що повернення до першопринципів є необхідним. Відповідно, Скратон розвиває теорію естетичного судження і його місця у розумінні будівель і в практичних питаннях архітектури взагалі. У пристосованні цієї теорії до архітектури він наводить докази на користь і об'єктивності, і морального значення естетичного смаку. В результаті багато аспектів будинку можна розглядати з точки зору їх вірності або ж невірності. Якоїсь оригінальної концепції естетики архітектури ми в цій корисній книзі, однак, не спостерігаємо: звичайний підхід до архітектурної форми як форми мистецтва.

У монографії Пауля-Алана Джонсона 1994 року «The Theory of Architecture: Concept, Themes and Practices» (*Теорія архітектури: Концепції, теми і методи*)

зазначається: «Архітектура і як середовище зв'язку, і як обробка «мови» була звичайною мудрістю професії для декількох поколінь архітекторів. Такі слова, як «мова», «граматика», «словник», «синтаксис» і т. ін. інсинуують себе в архітектурне обговорення, особливо в проектній студії, під час розгляду архітекторської або студентської роботи. Одним з найбільш бентежних аспектів архітектури є те, що ми не можемо уникати користування лінгвістичними термінами в обговоренні зазначеного на майже будь-якому рівні. Відкладаючи питання, що саме було сповіщено архітектурою як мовою протягом одного моменту, ми одразу оминаємо мову, дивуючись, як ми могли мати зручність описувати архітектуру як мову. Чи є архітектура зв'язком мови або структура — зв'язком структури, або структури зв'язку?»<sup>41</sup> Відповіді на ці та аналогічні запитання кожний архітектор прагне дати свої, але сама постановка питання уявляється цікавою.

Подивимось на структуру книги. Вона, як і наша книга, має десять розділів. Вони такі: I. «Теоретична позиція» («Досяжність і межі теорії»; «Соціальні аспекти теорії»). II. «Визначення архітектури» («Сутність архітектури»; «Уся архітектура»). III. «Владні структури й архітектор» («Благодійники архітектури»; «Бенефіціарії архітектури»). IV. «Професійні відносини» («Інвестиції у вміння», «Позиції, прийняті архітектором»). V. «Етика й архітектура» («Етичні основи в архітектурі»; «Прикладна етика в архітектурі»). VI. «Замовлення архітектури» («Післяплатне замовлення (Order by imposition)»; «Пояснення методу»). VII. «Повноваження в архітектурі» («Зовнішній пом'якшувач»; «Внутрішній запевнювач»). VIII. «Управління концепцією архітектури» («Архітектурні системи віри»; «Як архітектори осмислюють»). IX. «Стосунки в архітектурі» («Той, хто змінює архітектуру»; «Позиція й відстань»). X. «Вираження архітектури» («Естетика в архітектурі»; «Домовленість зв'язку»). Арт-критик Стенлі Тігерман писав у передмові до книжки Джонсона: «Якщо цей опус не наріжний камінь всієї архітектурної теорії, минулого, теперішнього й найбільш вірогідно — мабутнього, то я буду розглядати усі п'ять замовлень водночас. Скажу відразу: це — найбільш екстраординарне резюме історико-теоретичних роздумів від Вітрувія до (й поза) Ж. Дерріда; незвичне у своїй повноцінності для «культуристів» з будь-якою зарозумілістю: архітектори, історики, теоретики знайдуть для себе втіху в енциклопедичному охопті матеріалу»<sup>42</sup>. Автор передмови недалекокий від істини у своєму публіцистичному захваті. Дійсно, книга П.—А. Джонсона читається з величезним інтересом, оскільки базується не стільки на абстрактних роздумах, скільки на прикладних результатах декількатисячолітнього архітектурного процесу. Як не намагається автор вийти за межі праксису, але ж загальна картина його уявлень про архітектуру, архітектурну форму, архітектурний фах, про її оцінку й визначення етичної ролі архітектора в його довкілєвій роботі, — все одно масив ерудиції, застосування багатьох фактів дещо, на наш погляд, заважають йому з рівня теоретичного піднятися до рівня філософського. Адже Джонсон на це й не претендує: слід лише подивитися на заголовок його цікавої монографії.

«Ви повинні обмежитися у висловленнях стосовно старих речей, — і все одно це має бути щось нове» (You must confine yourself to saying old things — and all the same it must be something new), — такий епіграф з унесвітньо відомого австрійського філософа Людвіга Вітгенштейна (1889–1951) взяв для збірника своїх статей «Architectural Reflections: Studies in Philosophy and Practice of Architecture» (*Архітектурні рефлексії: Студії з філософії та практики архітектури*)<sup>43</sup> Колен Сен-Джон Вільсон. Його книжка вперше побачила світ 1992 року, вдруге — 2000-го. «Поряд з відомими в архітектурних школах світу роботах ця книжка здобула міфічну репутацію немовби як «біблія». Але обмежений наклад першого видання зробив доступ до неї обмеженим. Нове видання є і бажаним, і дуже вчасним», — зазначив у передмові до другого видання професор Роджер Стонхаус. Як і в більшості випадків, аби зрозуміти, з яким саме виданням маємо справу, слід поглянути на зміст. Книжку відкриває «Апологія» — звернення автора до читача, в якому автор «сповідується» у своїй архітектурознавчій концепції. Чотири розділи збірника такі: I. «П'ять тем»: «Природна уява», «Етика архітектури», «Гра використання й використання гри» (на мотив Е. Бьорна), «Історичний смисл», «Архітектура й фігуративні мистецтва». II. «П'ять випадкових студій»: «Алвар Аалто й диктатура модернізму», «Ханс Шарун», «Сигурд Леверенц», «Гуннар Асплунд и дилемма класицизму», «Пам'яті Герріта Ритфельда». III. «Полеміка 1960–1991»: «Закрите й відкрите», «Два листи про статус архітектури, 1964 та 1981», «Шпеєр й побоювання свободи», «Священі ігри», «Англія будує». IV. «Історія: дослідження випадку Великого Проєкту»: «Проєкт Судової Палати Альфреда Ватерхауса». Ця книга — дійсно цікава добірка архітектурних есе проф. Вільсона, які були надруковані ним у провідній західній періодиці. Якщо дивитися на цей компендіум як на цілісну працю з філософії архітектури, ми відчуємо ретро-орієнтовану авторську позицію, прагнення тактовно працювати в історичному середовищі, налаштовувати свідомість майбутніх архітекторів (книжка переважно — для студентів) на етичність ставлення до створеного попередниками штучного довкілля. «Ця інтелектуальна, інформаційна, незалежна, серйозна, моральна й чудова книжка багата на влучну цитату, на влучну фразу», — так сформулював її американський арт-критик Мартін Ричардсон.

Особливою увагою західних архітектурознавців користується етичний аспект архітектурної діяльності. У розглянутих вище працях ця тема посідає окремі розділи, тепер подивимося на дві спеціальні монографії. Перша книга — видана 2000 року колективна праця Б. Вассермана, П. Саллівена и Г. Палермо «Ethics and the Practice of Architecture» (*Етика і практика архітектури*)<sup>44</sup>. Вона складається з трьох частин.

У першій частині монографії — «Розуміння (Awareness)» — розглядаються такі теми: «приваблива етика і розуміння», «випадок, який є архітектурою», «етичні проблеми, які вкладені у типові архітектурні методи», «на шляху до етики», «початкові коментарі до природи етики», «коріння етики», «спектр етики», «невід'ємно етичний характер архітектури», «етика й архітектура», «визначення

архітектури», «ствердження етичного характеру архітектури», «більш глибокий погляд на етичні концепції», «бізнес, професії й етичні зобов'язання», «етика й архітектурні методи», «етичне розмірковування» тощо.

У другій частині — «Розуміння (Understanding)» — розглядаються «студіювання цілей», «вибрана історія фаху (1850–1909 pp.)», «процес (освіта / інтернатура / ліцензованість)», «альтернативні ролі», «професійні характеристики (лідерство)», «характер / цілісність / чесність», «обов'язки співтовариства», «професійний розвиток», «найближчий погляд на архітектуру створіння», «процеси діставлення архітектури», «вибір діставлення будівництва», «проблеми організації», «обов'язки управління», «стандарт обачливості», «управління ризику», «підприємці / службовці», «клієнт, що змінюється», «найближчий погляд на етичне виконання архітектури», «професійні ролі, дії й етичні проблеми», «стадії архітектурної практики», «соціальні й фахові етичні спостереження».

У третій частині — «Вибір (Choices)» — розглядається «уявлення про вибір» (вивчення цілей), «створення етичних суджень» (обробка етичного судження; студіювання призначення; досвід вивчення).

Книга «Етика і практика архітектури» репрезентує повне, узагальнене уявлення про цей предмет архітектурної теорії. Ми бачимо зі структури змісту, що спочатку в книзі студіюються основні етичні теорії та їх застосування до архітектури, осмислюються різні шляхи ідентифікації етичного змісту в архітектурі. Посідаючи проміжок між теорією і практикою, в другій частині монографії розглядаються різні фахові призначення, простежується, як при виконанні проекту оброблюються «етичні засоби», надаються певні діаграми «етичним мандатам», котрі є їхнім результатом. У третій, зовсім практичній частині монографії, студійований широкий діапазон етичних ділемм, з якими зіштовхується архітектор протягом своєї практики, наведено корисне керівництво щодо того, як саме працювати за їх посередництвом ефективно. Влаштовані темами, які охоплені текстом, ключові стадії проекту від ескізу до оцінки результату репрезентують детальний план роботи архітектора, дозволяють зробити всеохоплюючий погляд на етичні заходи в ситуації реального життя, де численні проблеми часто перебувають під загрозою.

В іншій книзі щодо етики архітектури, яка належить американцю Тому Спектору, викладачу філософського факультету Каліфорнійського університету (Берклі), — «The Ethical Architect: The Dilemma of Contemporary Practice» (*Етичний архітектор: ділемма сучасної практики*)<sup>45</sup> — порушено питання: як «зробити» добрий будинок або доброго архітектора? Де закінчуються етичні й юридичні обов'язки архітектора у процесі створення будівлі, в якому архітектура відіграє усе меншу роль? Чи насправді збереження забудови є моральним імперативом? Що трапляється при наслідуванні положенням будівельних кодексів і норм, коли професійні обов'язки перебувають у конфлікті? Як виховати архітектора, котрий би зміг розробити новий проект, «етичний», безконфліктний, аби нести його у нове століття? Таким є спектр питань, які піднімає Т. Спектор. Автор пропонує те-

оретичне й практичне обґрунтування для експертизи й виходу з того утрудненого становища, в якому перебуває зараз архітектурна професія. «Етичний архітектор» Т. Спектора є теоретичною студією, але звертається до реальних будівель і реальних всесвітніх проблем. Його висновки забезпечують «зелену карту» для архітектора, аби віднайти мільйон рішень, які створюють проект будинку середніх розмірів. За структурою книжка досить прозора, і сама являє певну модель ставлення до проблем «Етичного архітектора»: «Вступ», «Практика», «Теорія», «Корисність» (Utilitas), «Краса» (Venustas), «Міцність» (Firmitas), «Контекст», «Стиль», «Епілог», «Примітки», «Бібліографія», «Покажчики».

Автор завершує працю словами сподівання: персональний розвиток архітектора (мається на увазі передовсім — духовний розвиток) не може бути успішним у фаховій ізоляції. «Будь-якими засобами ми повинні посилювати такий діалог... Архітектори мають вдачу, вони мають у розпорядженні не лише традицію усної бесіди, але також і ще одну перевагу, «розквартировану» у межах створеного ними середовища, — таке джерело, яке часто забезпечує найбільш красномовні аргументи будь-яких диспутів. Добре розроблений, ретельно обговорений «етичний» проект може додавати ваги цьому діалогу, тим саме допомагаючи архітекторам розвинути їх бачення, хоча, можливо, й спірне, але таке, що входить до суперечливості світосприйняття будь-якої людини»<sup>46</sup>.

Але крім етичних проблем, які посідають провідне місце у практиці роботи західного архітектора й тому піддаються всебічному теоретичному осмисленню, зарубіжна теорія архітектури переймається й іншими питаннями, такими, які можуть бути розцінені як наближені до щабля філософії архітектури. Звернемо увагу не деякі праці з цієї царини.

В книзі «What is Architecture?» (*Якою є архітектура?*) за редакцією Е. Беллентайна йдеться про те, що архітектура може впливати на шлях, за допомогою якого ми відчуваємо щось, іноді допомагаючи нам, оскільки ми йдемо вздовж нашого життя, іноді «саботуючи» наш звичайний шлях вздовж речей. Есе, зібрані в книзі, кидають виклик й допомагають визначити уявлення про архітектуру, котра розташована між житловим мінімумом «бочки Діогена» й щирими експериментами авангардистського сучасника.

Архітектура — завжди є чимось більшим за будівлю; це певне уявлення, яке з'єднує будівлю з культурою, найкращий бік мистецтва помешкання. Цікаве есе Ендрю Беллентайна «Гніздо й стовп вогню» репрезентує дослідження деяких тем і проблем, що їх породжено архітектурою, від щоденних до екстраординарних, які належать тим, хто неупереджено дивиться на архітектуру. Зібрані в цій статті висловлювання про архітектуру постгуманістів, про їхні слова і справи репрезентовані постатями Л. Вітгенштейна, М. Хайдеггера і Ж. Дельоза. В інших есе філософів, архітекторів й мистецтвознавців (Р. Скратон, Б. Шумі, Д. Порфіріос, К. Фремптон, Д. Жірадо, Д. Гольдблат) розглядається, якою мусить бути архітектура, що вона робить з людською свідомістю, як це втягнуто у наше життя, чи нагадуючи нам про високі ідеали, або ж, дратуючи нас, коли ми вимушені виконувати

роботу по дому. Філософія архітектури, вважають автори, повинна відігравати або роль помічника людини в її житті, або виконувати змістовний й вимогливий аналіз, або розгортатися як спокусливий засіб<sup>47</sup>.

В колективній праці, виданій 2004 року, — «Architecture as Experience: Radical change in spatial practice» (*Архітектура як досвід: Радикальна зміна у просторовій практиці*) за редакцією американських професорів Дани Арнольда та Ендрю Беллентайна, — розглядається природа територій й місць між інтервалів часу й культури.

Пейзажі, будівлі й реконструйоване міське довкілля посідають місце в книзі як неспіввимірювані групи з їх власними специфічними тотожностями, концепціями й стурбованістю. Кожний розділ встановлює безперервність специфічного місця при обговоренні й показує це зокрема у двох різних історичних перспективах, в яких розпізнані особливості зображуються, аби запропонувати різні досвіди архітектури й місця. Результати, до яких приходять автори (Е. Беллентайн, Е. Марлоу, С. М. Діксон, Л. Х. Холленгрин, Н. Стейбер, Д. МакНейл, С. Боннемейсон, К. Масі, Д. Е. Б. Вейнер, З. Кезер, Х. Лайпстад, Д. Арнольд), часом є дивними, оскільки спостерігається тенденція отримати ідею стосовно історичного місця як наявності певних важливих якостей і, таким чином, може бути корисним для усвідомлення більш ранніх свідчень про семіотичні значення, які залучають до себе ту саму будівлю. Книга «Архітектура як досвід» досліджує концепції типів спадку, авторських намірів (зокрема, архітектурну творчість філософа Л. Вітгенштейна), етикоцентричних або класових точок зору, літературних й наукових студій, а також випадків, де один культурний тип «спіймав» інший культурний тип. «Теоретично інформативні есе й добрі ілюстрації забезпечують цінний ресурс для діапазону читачів від академіка до студента й зацікавленої загальної аудиторії»<sup>48</sup>. Мода на дослідження зв'язку між філософськими поглядами Вітгенштейна та його архітектурною практикою 20–30-х рр., оскільки цей найвідоміший мислитель ХХ ст. був за фахом архітектором, — якийсь новітній бум у західній «філософії архітектури». Численні автори вважають, що можна з висловів дістатися до природи архітектурного твору, якщо обидва — і вислів, і твір — належать одній людині. Автор «Логіко-філософського трактату», завершеного наприкінці Першої світової війни, Л. Вітгенштейн прагне до виявлення границі висловлення думки у логіці мови. А границі мови — це для нього водночас й онтологічні границі. Ототожнення границь світу з «метафізичним суб'єктом» дає Вітгенштейну привід для твердження про збіг позицій соліпсизму (суб'єктивного ідеалізму) й реалізму. Правильна логічна символіка повинна, на думку Вітгенштейна, сама показувати структуру мови й засоби застосування знаків. У головній студії Л. Вітгенштейна — у «Філософських дослідженнях» (1930–1950-ті рр.) — філософія трактується як активність, спрямована на прояснення мовних виразів. Задача філософа є суто «терапевтичною» — подолання шляхом аналізу природної мови філософських та інших узагальнень, які розцінюються як свого роду захворювання. Філософ не повинен намагатися виявити єдність, сутність мови; його за-

дача — описувати й розграничувати різні «мовні ігри». Архітектурознавцям, які пишуть на філософські теми, пощастило, що хоч хтось з визначних філософів був архітектором за фахом. Навряд чи можна спостерігати якусь близькість між функціоналістськими особняками молодого Вітгенштейна і його філософськими поглядами на природу світу й мови. В архітектурі він був все ж таки архітектором, у філософії — все ж таки філософом. Якщо Ервін Панофські зміг провести паралель між структурою готичного собору й структурою побудови схоластичного трактату, то стосовно Вітгенштейна таку справу зробити важко. Автори архітектурознавчих праць про австрійського філософа цікавляться його особистістю як зодчого, коли він був філософом. На жаль, ані в кого не виникає запитання: а чи був би цікавий Вітгенштейн як архітектор, якщо б він не був геніальним філософом? Відповідь на це в книзі «Архітектура як досвід» ми не знаходимо.

Найновішим спектром теорії архітектури у західному архітектурознавстві слід визнати проблему «архітектури інформаційного простору», те, що у вітчизняній науці свого часу розумілося з семіотичної точки зору, і термін «архітектура» використовувався у різних незвичних значеннях: «архітектура обчислювальних машин», «архітектура кристалів», «архітектура симфонії», себто — як певного роду метафора.

В цьому аспекті 2002 року було видано монографію англійця Роберта М. Колумба «Information Spaces: The Architecture of Cyberspace» (*Інформаційні простори: Архітектура кібернетичного простору*)<sup>49</sup>, в якій студійовано низку проблем, пов'язаних з розвитком комп'ютеризації будь-якого інформаційного простору (в тому числі й архітектурного), викладено питання візуалізації певних об'єктів, котрі якоюсь мірою стосуються процесу архітектурної творчості, адже більшою мірою розглядають інформаційний простір як певне архітектонічне утворення. До певної міри цих питань ми будемо торкатися у подальших розділах нашої монографії.

Тут самий час поставити питання: чи існують аналоги нашої книзі у західній науковій літературі? Почасти на це запитання ми спробували відповісти вище, розглядаючи твори, які можуть бути визнані за аналоги хоча б об'єкту і загального поля роботи: всі вони є текстами про архітектуру. Тут поглянемо на дві праці, які можуть бути виділені окремо. Так, 2000 року у Великій Британії побачила світ книга директора Центру філософських студій і літератури Університету в Уорвіці, архітектурного критика Британського архітектурного товариства, професора філософії і теорії архітектури Колумбійського університету Ендрю Беньяміна «Архітектурна філософія»<sup>50</sup>. Цю книгу вважають першою, якою немовби було виставлено архітектурі «філософський рахунок» і встановлювалися власні особливості архітектурної практики і теорії. В низці чудових есе послідовно розкривається предмет архітектури, який містить широке розуміння задач — від проблем пам'яті до доречності наукової фантастики. Наведення доводів на користь нерозз'єднання (indissolubility) форми і функції, «Архітектурна філософія» Е. Беньяміна студіює і визначення області і можливості зміни. Аналіз характеру

сьогодення і складної структури репродукування архітектурних форм передбачає можливість судження, яке є результатом переробленої політики в галузі архітектури. Колега Е. Беньяміна, декан Вищої школи архітектури, містобудування і реставрації Колумбійського університету Бернарда Шумі (Tschumi), автор книжки «Архітектура і диз'юнкція»<sup>51</sup>, відзначав стосовно книги Е. Беньяміна, що «архітектуру і філософію розділяє заплутаний виклик, і тоді однаковість установок, теорем, гіпотез або концепцій є спробою демонструвати їхню легітимність. Так що дуже захоплюючим є, коли талановитий філософ використовує інструменти його роботи, аби адресуватися до архітектури, особливо коли цей філософ — Ендрю Беньямін, котрий знає поточні архітектурні дебати і часто їм блискуче сприяв. Тут досліджуються по місцю час архітектурної теорії, лінії, діаграми і тіло. Відмінна книга»<sup>52</sup>. Монографія Беньяміна складається з трьох розділів: «Складний інтервал» (параграфи: «Час, функція й трансформованість в архітектурі», «Опір подвійному відношенню: формування і функція в архітектурі Ейзенмена», «Відкриття форм, які чинять опір: нещодавні проекти Райзера і Уеммото»), «Архітектурна теорія» (параграфи: «Будівля досвіду: Кант і Лейбніц», «Будівля філософії: до архітектурної теорії», «Лінії роботи: на діаграмах і рисунках») і «Тіло, місце та історія» (параграфи: «Житло майбутнього: архітектура «Леза, що біжить (Blade Runner)», «Охорона тіла: Декарт і архітектура зміни», «Безперервне визнання, яке чинить опір прощенню: пам'ятки після Холокосту»). Як можна побачити, про якусь систему поглядів на філософію архітектури у книзі Беньяміна не йдеться: його «Архітектурна філософія» це збірник есе, в якому наводяться різні фрагментарні точки зору на різні проблеми архітектури постмодерну і сучасності. Безперечно, книга Беньяміна може справити вплив на формування світогляду сучасного архітектора і культуролога, але він ставить перед собою інші задачі, ніж ставимо в нашій книзі ми.

Друге видання — книга професора Б. Шумі «Архітектура і диз'юнкція» (*Архітектура і розділення*), не дивлячись на багатообіцяючий привабливий заголовок і досить прозору структуру, також не є трактатом з філософії архітектури як систематичною працею. Це збірник авторських есе 1975–1991 рр., який складається з трьох розділів «Простір» («Архітектурний парадокс», «Питання простору», «Архітектура і трансгресія», «Приянь архітектури» — 1975–1976 рр.), «Програма» («Архітектура й обмеження», «Насильство архітектури», «Простір і події», «Секвенції» — 1981–1983 рр.), «Диз'юнкція» («Божевілля і комбінації», «Абстрактна медитація й стратегія», «Диз'юнкції», «De-, Dis-, Ex-», «Шість концепцій» — 1984–1991 рр.). Бернарда Шумі виступає проти ідеології модернізму і постсучасної архітектурної ностальгії, оскільки обидва накладають обмежувальні критерії на такі, які можна вважати «законними», культурні умови. Він наводить доводи на користь зосередження на нашій безпосередній культурній ситуації, яка відрізняється новою постіндустріальною «недомашністю» (unhomeliness), відбитою у моментальному монтажі будинків з багатоцільовими програмами. Поточні умови Нью-Йорка і хаосу Токіо у такий спосіб сприйняті Б. Шумі як законні



міські форми. Цей збірник есе, безперечно цікавих і яскраво, метафорично написаних, однак, також не може вважатися за цілісний світоглядний виклад філософії архітектури.

Зробивши огляд найсучасної архітектурознавчої літератури Заходу, можна дійти висновку, що цілісної, концептуальної філософії архітектури як такої у ментальному просторі англо-американських архітектурознавців не існує. Це або збірники есе, об'єднані ім'ям автора та системою його досить прагматично налаштованих поглядів, або до певної міри підручники, в яких у популярній формі послідовно викладається низка положень, які мають або метафоричний характер, або ж націлені на розв'язання певних історико-теоретичних питань. Маємо підстави констатувати, що західноєвропейське і американське архітектурознавство не стільки переймається питаннями філософії архітектури, скільки прагне відтворити у письмовій формі якісь сторони її теорії, які базуються не на світоглядних орієнтаціях, а на прагматичному ґрунті сучасної архітектурної практики. Однак не можна сказати, що філософія архітектури не посідає ніякого місця в літературних творах західних архітектурознавців. Безперечно, у всіх виданнях, які були нами проаналізовані, тією або тією мірою можна спостерігати живе прагнення авторів до абстрагування й абстрактного розгляду проблем архітектури. Але — не як систему, а як фрагмент.

Слід також звернути увагу, що західне архітектурознавство (принаймні, оглянуті нами праці) стало на крок позаду по відношенню до філософських зобутків німецької класичної філософії початку ХІХ ст. І якщо у працях сучасних західних архітектурознавців виявляється прагнення звертатися до аналізу висловлювань про архітектуру найвизначніших західних філософів (Л. Вітгенштейн, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр та ін.), то це є скоріше данина традиції і жанру («само філософ може сказати про філософію»), ніж іманентна потреба сучасного архітектурознавства. Зовсім іншу картину репрезентує вітчизняна архітектурна наука ХХ століття.

**Філософія архітектури ХХ століття на вітчизняному терені.** Вже на початку ХХ ст., переважно в Росії, можна спостерігати сплеск неабиякого інтересу до філософії архітектури як окремої й тому досить молодій науковій дисципліни.

Розвитку філософії архітектури в Росії, як це не дивно, сприяло, передовсім, створення 1921 року Російської (згодом — Державної) академії художніх наук — спеціального наукового закладу, провідною задачею якого було ретельне студіювання теоретичних і філософських питань мистецтва і архітектури. Плеяда яскравих дослідників — людей з класичною університетською освітою — залишили цікаві й до сьогодні плідні праці в царині теорії й історії архітектури. Текстова спадщина науковців РАХН лише останнім часом почала привертати до себе увагу не лише у вітчизняному архітектурознавстві, але й в зарубіжному. Наприклад, Інститут сучасної російської культури в Лос-Анжелесі 1997 року опублікував окремий, третій, том «Experiment / Journal of Russian Culture» (за редакцією Джона Е. Боулта й Ніколетти Міслер), присвячений діяльності РАХН

і долі її науковців. Авторами публікацій є як російські дослідники, так і зарубіжні. Того саме року окреме число часопису «Вопросы искусствознания» (№ IX (2 '97), котрий видається Державним інститутом мистецтвознавства, Науковою радою з історико-теоретичних проблем мистецтвознавства Відділення літератури і мови Російської академії наук та Міжнародною асоціацією мистецтвознавців, було присвячене місцю РАХН у сучасному мистецтвознавстві. В обох виданнях питанням розробки у РАХН питань архітектурної теорії та філософії архітектури відведено певне місце. Після закриття Академії 1930 р. іншим поштовхом для розробки філософсько-теоретичних питань послужило створення 1934 р. Всесоюзної академії архітектури, в якій існувало відділення теорії й історії архітектури.

Але не стільки інституції були спроможні ставити й вирішувати проблеми, скільки співробітники, які в них працювали. Тому будь-які роздуми про архітектуру є виключно *авторським поглядом*, результатом не анонімним, поглядом не якогось узагальненого «Інституту теорії архітектури», а певного науковця, певної особи, звісна річ — непересічної.

Отже, в стінах РАХН і в Академії архітектури хоча й працювало багато талановитих дослідників історії та теорії архітектури, але залишити спеціальні трактати стосовно теоретичних аспектів архітектури змогли лише декотрі з них. Слід наголосити, що саме у названих наукових закладах було створено у 20–30-ті роки умови для розвитку *філософії архітектури як цілісної системи*.

Найбільш відомим ім'ям в цій царині є ім'я Олександра Георгійовича Габричевського (1891–1968), другим — ім'я Олексія Івановича Некрасова (1883–1950). Розглянемо побіжно їхні філософські концепції.

Це стало можливим завдяки тому, що твори О. Г. Габричевського були двічі зібрані — на жаль, посмертно — в окремих томах: «Теорія та історія архітектури: Вибрані твори» (Київ, 1993) і «Морфологія мистецтва» (М., 2002); головна праця О. І. Некрасова «Теорія архітектури», написана ним у сталінському концтаборі (у Воркуті), побачила світ у Москві лише 1995 року. Дослідженням творчості Габричевського займалися О. С. Северцева, Ф. О. Стукалов-Погодін, А. М. Кантор, Д. К. Бернштейн, А. О. Пучков; дослідження творчості Некрасова здійснили І. А. Кизласова і В. В. Кириллов. Не дивлячись на досить ґрунтовні висновки, котрі наявні у цих студіях, в жодній з них ми не знайдемо досить суворого розмежування між концепціями Габричевського і Некрасова<sup>53</sup>. Безперечно, це справа окремої роботи, і тут не місце займатися нею. Зробимо лише загальний нарис.

**Концепції О. Г. Габричевського і О. І. Некрасова.** Філософська концепція архітектури О. Г. Габричевського має усі риси формологічного студіювання природи архітектурних форм. Він розглядає архітектуру, по-перше, як архітектурну форму, по-друге, як організм, виокремлюючи принцип взаємодії аморфної («дурної») маси і т. зв. «жестикюлятивного» простору. Архітектура, за Габричевським, є відкритою динамічною системою, що перебуває в рухливій рівновазі з середовищем; людина в ній необхідна настільки, наскільки вона є творцем і середовищем, і архітектурної форми. На жаль, Габричевський не залишив закінченої узагальною-

чої праці, де б його концепція була цілком викладена, і дослідник має справу лише з корпусом статей, в яких кожний аспект його концепції розглядається з одного якогось боку, зате з єдиної точки зору. Статті Габричевського: «Одяг і будівля», «Простір і маса в архітектурі», «До питання про побудову художнього образу в архітектурі», «Проблема архітектурного синтезу як взаємної організації маси і простору», «Реалізм в архітектурі», «Лекції з теорії та історії архітектурного ордеру»<sup>54</sup>.

У концепції О. І. Некрасова, котру можна, на відміну від концепції Габричевського, назвати морфологічною, здійснюється розгляд архітектури як мистецтва у рамках тих засобів вираження, якими користується людина для створення архітектурної форми як форми художньої. На відміну від концепції Габричевського Некрасов розглядає архітектуру як грандіозний художній твір, певну «самосвідомість людини ззовні», як останній з мислимимих пластично-просторових меж художнього мислення. «Якщо живопис, — пише вчений, — це сприйняття іншого світу, скульптура — світу подібного, то архітектура — сприйняття людиною самої себе»<sup>55</sup>.

Якщо О. Г. Габричевский розуміє архітектуру як відчуження результатів людської праці і внутрішню сутність цього відчуження, то О. І. Некрасов — як привласнене самопочуття: архітектурна форма є процес відтворення людиною самої себе зовні. Звичайно, грань між поглядами двох учених є надзвичайно хиткою, як є хиткою грань між будь-якими авторськими філософськими позиціями, в рамках яких розглядаються ті або інші загальні принципи влаштування явищ.

Монографія О. І. Некрасова «Теорія архітектури» (рукопис завершений 1945 р.) має таку прозору структуру: 1) Визначення архітектури; 2) Простір і функція архітектури; 3) Маса в архітектурі; 4) Архітектурні форми; 5) Архітектурний образ. Всередині кожного розділу автор обирає ті явища, котрі найбільше пасують розгляду. Так, у першому розділі розглядаються питання цілі й засобів створення архітектури, зорового сприйняття архітектури. У другому розділі йдеться про співвідношення простору й мистецтва, про розвиток ідеї простору, ідею спрямованості простору, про кінцевий й безкінечний простори, про особливості сприйняття простору в різні історичні епохи, про почуття простору і рух у просторі, про цілісний простір, синтетичний і інтегральний простір, абстрактний і конкретний простір, апріорний і живописний простір, про проблеми світла і кольору, а також про ілюзіонізм простору. Третій розділ охоплює прагматичні аспекти: техніка зведення «архітектурної маси», кладка, система архітраву, каркасна система, аналітична й «органічна» архітектура, конструктивна й декоративна архітектура, тектоніка, нерухомість маси, матеріал, дематеріалізація й ілюзія мас. Четвертий розділ, присвячений архітектурним формам, містить роздуми Некрасова про геометризм і пластику, площину й лінію, криволінійну поверхню, про зображальність, архітектурний мотив, ордери, історизм ордерів, рух в архітектурній формі, про вимір, масштаб, людину й будинок, пропорції й модуль, раціональні відношення, золотий переріз, про історизм пропорцій. Нарешті, п'ятий розділ

(архітектурний образ) охоплює питання типології, формології, візіонерства, структури, композиції, зорового сприйняття, співвідношення архітектури і природи, архітектури як нової природи, про реалізм і ідеологію в архітектурі, про стиль і співвідношення між архітектурою і мистецтвом. Як бачимо, за прозорістю структури виростає ціла структурна, світоглядно орієнтована система ставлення до архітектури та її матеріальних форм, котрі узяті як в історіографічному ракурсі, так і в ракурсі ідеальному. Ця праця була наслідком низки гіпотез Некрасова щодо існування специфічних математичних закономірностей у створенні архітектурних форм у рамках значних історичних періодів, а всередині них — у межах різних типологічних підсистем. Цей аналіз не був відділений від розроблених ним принципів студіювання внутрішнього простору, які спиралися на художньо інтерпретовані категорії числа, маси, простору, пропорцій і т. ін. «В теорії архітектури, створеній ученим, простір виступав як не лише світоглядна, але й формотворча категорія; були тонко винайдені співвідношення простору з масою й конструкцією, з реальним функціонуванням архітектури»<sup>56</sup>.

В. В. Кириллов зазначає, що серед радянських теоретиків архітектури подібну цілісну концепцію мав лише О. Г. Габричевський. «Але його концепція дає уявлення про архітектурне формотворення на рівні вищої абстракції з оперуванням такими категоріями, як маса, простір, оболонка, площина, поверхня, в той час як Некрасов у своїй теорії узагальнює конкретно-історичний досвід світової архітектури, сприймаючи його в аспекті стилю й інших формальних показників і трактуючи як свого роду світовідчуття моделі людства на різних етапах його розвитку»<sup>57</sup>. Якщо для Габричевського характерна абстрактність підходу до теоретичних проблем архітектури (навіть висока філософічність), Некрасову властивий історичний та історико-культурний підхід.

Можливо, центральним нервом праці О. І. Некрасова було твердження, що теорія архітектури не може мати характеру рецептури, у той час як будь-яка будівельна теорія завше зводиться до рецептури. «Наша книга призначена не для тих, хто займається архітектурною рецептурою, а для тих, хто зайнятий архітектурною творчістю, архітектурною думкою»<sup>58</sup>. Можливо, це є найголовніший висновок, до якого змогла прийти філософська думка про архітектуру, і котрого так бракувало попередній традиції, що розглядала архітектурний текст і архітектурний трактат — починаючи з Вітрувія і завершуючи XIX століттям — як набір рецептів, як «робити архітектуру». Саме з О. І. Некрасова слід починати, на наш погляд, відлік початку зародження професійної філософії архітектури.

**Концепція Ф. І. Шміта.** Поряд з іменами Габричевського і Некрасова — академіків РАХН — слід назвати також ім'я академіка ВУАН Федора Івановича Шміта (1877–1937), який у книзі «Мистецтво. Основні проблеми теорії й історії» (Л., 1925) виклав цікаву теорію прогресивного циклічного розвитку мистецтва й архітектури. Ф. І. Шміт був дійсним членом РАХН і Державної академії історії матеріальної культури, і ще 1924 року представив у цій академії тези з психології, стилістики, історії та соціології мистецтва. У цих закладах Шміт виступав

по тричі, в результаті чого дійшов висновку, що для великої книги з цих питань час іще не прийшов, і тому вирішив компактно викласти основні положення своєї теорії у невеликій книзі. Головні тези його концепції є такими:

1) Мистецтво створюється митцем і є, відповідно, конкретним результатом індивідуально-психологічного процесу. Слід чітко уявляти собі механізм творчості, особливості образного, асоціативного, емоційного мислення.

2) Мистецтво створюється митцем здала того, аби висловити якісь переживання. Цим воно й цінне глядачу і користувачу. Але зрозумілим твір може стати лише через сукупність формальних властивостей. Отже, потрібні точні методи стилістичного аналізу.

3) Мистецтво створюється митцем, але у розрахунку на користувача, котрий належить певному часу, певній суспільній групі, а тому індивідуально-психологічний і суто формальний аналізи аж ніяк не вичерпують мистецтвознавчої задачі. До твору слід підходити з критерієм колективно-психологічним, соціологічним, виявляючи його суспільну обумовленість.

4) Мистецтво безперервно еволюціонує, тобто змінюється і за змістом, і за формою, і — у повній залежності від художніх задач. Оскільки мистецтво є факт соціальний, оскільки воно є суспільно обумовленим, то й уся його еволюція не може не бути залежною від загального історичного процесу, тобто повинна відбуватися за певними нормами і законами<sup>39</sup>.

Не можна не спостерегти: якщо замінити слово *мистецтво* словом *архітектура*, природа тверджень Шміта не зміниться. По суті, Шміт прагнув до розгляду мистецтва (і в тому числі архітектури) як цілісної системи, нерозривно пов'язаної з більш місткою й всеохоплюючою системою суспільних відносин. Він зазначав: «Нам потрібна така теорія мистецтва, яка б охоплювала без винятку усі мистецтва, а не лише якесь одне, — охоплювала б й незображальні живопис, скульптуру, архітектуру, музику, танець, й зображальні живопис, скульптуру, словесність, драму, не розщеплювала б те, що органічно між собою поєднане, що тільки й зрозуміло у нерозривному зв'язку. Нам потрібна така теорія мистецтва, нарешті, яка б не відділяла мистецтво від живого життя, а розуміла б мистецтво як одне з найнеобхідніших і проявів, і засобів громадського життя»<sup>40</sup>. За Шмітом, увесь історичний художній процес репрезентує собою чергування еволюційних циклів із вибухами, котрі забезпечують перехід до нового циклу, який перебуває на новому щаблі теоретично безкінечного розвитку. Неважко помітити, що кожний такий цикл у розвитку образного мислення складається немовби з двох стадій: на першій стадії переважне значення мають «загальні уявлення» (майже гегелівська «теза»), на другій — конкретизовані, індивідуально збагачені уявлення про ознаки, які приводять до перегляду таких, що склалися у першій половині циклу, «загальних уявлень» (до вироблення гегелівської «антитези»). Оскільки мистецтво є діяльністю, яка утворює художні образи, то, встановивши характер образного мислення, ми тим самим встановлюємо і характер розвитку мистецтва. «Поставивши на черзі ту або ту проблему, мистецтво розв'язує усі проблеми,

оскільки усі проблеми нерозривно між собою пов'язані, і постановка кожної проблеми знаменує собою крок уперед у розвиткові образного мислення у цілому. Для з'ясування образів, властивих кожній окремій сходинці розвитку, яка характеризується висуненням будь-якої проблеми, мистецтво повинно створювати комплекси розв'язання усіх проблем»<sup>61</sup>. Учений умовно називає ці комплекси «стилями» й нараховує їх шість — «ірреалізм», «ідеалізм», «натуралізм», «реалізм», «ілюзійнізм», «імпресіонізм». Ці «стилі-комплекси» утворюють цілісне, немовби замкнене коло, або ж «цикл», котрий складає, на думку Шміта, провідну одиницю загальнохудожнього процесу.

Визнаючи умовність прийнятих ним назв послідовно змінюваних фаз («стилів») кожного циклу, Шміт разом з тим у кожному з них передбачав доволі визначений зміст. «Ірреалізм» вирішував проблеми загальних ритмічних елементів; «ідеалізм» акцентує проблему конкретизації форми; «натуралізм» об'єднує форми у композицію, збагачує їх ознаками, котрі безпосередньо узяті зі спостереження над природною; у «реалізмі» образ немовби приходить у рух, оживає, у ньому загальне знання врівноважується одиничним враженням; в «ілюзійнізмі» об'єктивність «йде на спад», у процесі рішення проблеми простору одиничні образи беруть гору над загальними; і, нарешті, в «імпресіонізмі» увага зосереджується на моменті сприйняття, художник як вміє передає свої суб'єктивні враження, подальша суб'єктивізація, рух від загально до одиничного на цьому етапі (щаблі) стає неможливою, уся циклова система втрачає стабільність, виходить з рівноваги, руйнується, аби на наступному щаблі повторити рух спочатку: «імпресіонізм у своєму розвиткові повинен призвести до «ірреалізму», з якого починається нове коло»<sup>62</sup>.

Як дотепно зауважили, по-перше, В. М. Прокоф'єв, по-друге, В. А. Афанасьєв, для нас, котрі розглядають теорію Ф. І. Шміта в історичній ретроспективі й котрі шукають в ній «раціональний ґрунт», важливо саме те, що перед нами Шміт зобразив наочну модель, з якою вже можна працювати, перевіряючи її як рухом мистецтва всередині циклу, так і загальним рухом від циклу до циклу на всьому його просторі й в усьому, доступному досягненню часові<sup>63</sup>. Таким чином, кожний новий стиль приходить на зміну попереднику не лише як його нехтування, але й як його продовження, природний розвиток, доповнення, уточнення.

Що цікавого у концепції Ф. І. Шміта для філософії архітектури? По-перше, *ідея циклічності*, котра притаманна і розвитку архітектурного процесу поряд з художнім, а також доволі абстрактне розуміння Шмітом етапів циклічного розвитку. По-друге, — предметне, матеріальне коло питань, які містять як художній елемент, так і соціально-історичний, тобто не лише абстракцію, але й об'єктивні явища світу. Так, справедливо констатуючи суверенність мистецтва, Ф. І. Шміт разом з тим неухильно підкреслює діалектичну залежність його від матеріального життя суспільства. Деяка «загальмованість» розвитку мистецтва на певних щаблях еволюції, багатовікова «застиглість» окремих «неісторичних» народів, а також стихійні катастрофи, природно, віддзеркалюються на темпі й стійкості розвитку

мистецтва. Чим нижчим є рівень економічного розвитку, стверджує Шміт, тим більше людський колектив перебуває у залежності від оточуючої його природи й тим повільніше розвиваються й людська суспільність, і людське мистецтво. «Чим незміннішою є об'єктивна матеріальна обстановка, тим повніше людський колектив пристосовує до неї власну економіку, тим стійкішою є і його суспільність, і його мистецтво»<sup>64</sup>. Здається, це сказано саме про архітектурний розвиток.

**Концепція О. В. Розенберга.** Якщо у стінах РАХН питаннями філософії архітектури займалися переважно філологи й мистецтвознавці (за вузівською освітою), то «вільні художники» у цій царині були, як це не дивно, навіть архітекторами-практиками. Одним з них був петербурзький архітектор, випускник Петербурзького інституту цивільних інженерів Олександр Володимирович Розенберг, співавтор архітектора Л. О. Ільїна у побудові величезного комплексу будівель лікарні Петра Великого (тепер — ім. І. І. Мечнікова) у Петербурзі на Виборзькій стороні (1914 р.), активний учасник творчих дискусій 1920-х рр. щодо спрямованості радянської архітектури, автор декількох теоретичних і практичних праць з питань проектування.

1923 року у Петрограді О. В. Розенберг випустив у світ невеличку брошурку з незвичною доти назвою «*Філософія архітектури*»: до нього якось ніхто не наважувався називати так свої роботи. Жодною мірою не пов'язаний з попередньою традицією, зміст цієї невеличкої книжки вражає «космологічністю» авторського підходу. Проглянемо його.

Розділ I «*Загальні підстави теорії організації*» містить такі підрозділи: 1) Поняття про світовий процес; 2) Організаційний характер діяльності організмів; 3) Поняття про людський процес; 4) Необхідність аналізу людського процесу; 5) Основні елементи будь-якого процесу; 6) Співвідношення між процесами і будова складного процесу; 7) Схема процесу; 8) Організація процесу; 9) Основні принципи організації процесу (а — принцип економічний; б — принцип санітарно-гігієнічний); 10) Співвідносність вимог, що висувуються до процесу, у залежності від часу і місця; 11) Співвідносність вимог, пропонованих до організації процесів; 12) Побудова загальнолюдського процесу; 13) Явища збільшення, розрізнення і розподілу в розвитку людського процесу.

Розділ II «*Загальні підстави теорії проектування*» містить підрозділи: 1) Визначення архітектурної споруди; 2) Принцип відповідності як основний закон проектування архітектурних споруд; 3) Первісні дії з проектування (а — склад споруди, б — будова споруди, в — схема проекту); 4) Основні принципи організації і пристосування їх до проектування архітектурних споруд. Принцип компактності; 5) Явища збільшення, розрізнення і розподілу в розвитку архітектурних споруд; 6) Категорія конструктивності; 7) Категорія естетичності; 8) Проектування архітектурних споруд; 9) Історичний метод у теорії проектування.

Розділ III «*Класифікація архітектурних споруд*» містить підрозділи: 1) Архітектурна споруда як організм; 2) Значення класифікації архітектурних споруд та її можливий характер; 3) Система класифікації архітектурних споруд

(а — клас, б — рід, в — вид, г — різновид, д — тип); 4) Порядок викладення теорії проектування архітектурних споруд у зв'язку зі встановленою класифікацією їх і членування теорії на відділи.

Книжка О. В. Розенберга може бути розцінена як перша спроба розробки загальної організаційної науки («тектології») в архітектурі, основи якої було закладено наприкінці 1910 — на початку 1920-х у спеціальній праці філософом-емпіріомоністом О. О. Богдановим.

Сучасний дослідник, Г. Г. Почепцов, у книзі «Історія семіотики в Росії перед і після 1917 року»<sup>65</sup> зазначає, що О. В. Розенберг пропонує перейти від аналізу загальних процесів до елементарних процесів. «Людські процеси у залежності від просторості охоплених ними мас людей можуть бути різних порядків і міри складності. Поступово розчленовуючи всю діяльність людства на Земній кулі, ми одержимо цілий ряд більш вузьких процесів, поки не дійдемо до найпростіших»<sup>66</sup>. Автор виокремлює чотири види процесів: а) незалежні, б) рівнобіжні, в) підлеглі співіснуючим, г) підлеглі послідовним. Як головний економічний принцип він наводить таку закономірність: «організація процесу повинна передбачати найменшу витрату сил»<sup>67</sup>. Семіотичну значимість мають елементи зміни процесу: збільшення, розрізнення і поділ. Збільшення — це кількісна зміна. Розрізнення — зміна якісна. «Збільшення і розрізнення можуть не супроводжуватися зміною схеми організації чи процесу його обстановки, але можуть і викликати таке, у результаті чого можуть з'явитися два обличчя однакового чи різного характеру, дві одиниці маси з різного характеру, обстановка зажадає зміни у змісті створення більш складної, — то таке явище ми будемо називати поділом»<sup>68</sup>. Становить загальний інтерес і визначення *архітектурної споруди як «штучно створеної обстановки будь-якого процесу, до складу маси якого входять живі люди»*<sup>69</sup>. О. В. Розенберг будує цікаве зіставлення процесів і відповідних до них класів споруд<sup>70</sup>, зародки сучасної архітектурної типології. Автор відзначає, що споруди можуть знаходитися у стані тяжіння, відштовхування або байдужності. «Ізоляція з'являється у результаті одночасної наявності двох тенденцій відштовхування і тяжіння, тобто коли одні вимоги, пропонувані до організації процесу, викликають близькість двох споруд (будинків чи приміщень), а інші — їхнє видалення одне від одного. Для задоволення обох категорій вимог залишається розташувати споруди в просторовій близькості одне від одного, але вжити заходів до їх ізоляції відповідно до її характеру»<sup>71</sup>. Як основні категорії архітектурного процесу розглядається конструктивність і естетичність. Естетичні аспекти можна спостерегти вже у вступі, де автор цілком «семіотично» зауважує: «теорія проектування архітектурних споруд уподібнюється теорії музики. Безсумнівно існує якась закономірність у фізичній основі будь-якого мистецтва, — наука давно встановила ритмічність звукових і світлових хвиль і безперечно глибокі підстави, за якими визначене їхнє сполучення сприймається нами як приємне. Ця закономірність в області музики значною мірою вивчена, а в області образотворчих мистецтв чимало виконано студій, що мають не тільки теоретичний інтерес, але і чисто практичний при створенні пред-



метів мистецтв»<sup>72</sup>. На наш погляд, не слід настільки вже вперто вважати працю О. В. Розенберга цілком семіотичним дослідженням: вона дійсно може бути визнана свого роду конспектом з філософії архітектури тією мірою, якою ця область знання була розроблена на початку 1920-х рр. Слід констатувати лише її відмінність і змістовну, і літературну від праць і Габричевського, і Некрасова, і Шміта. Напевно, наукова творчість О. В. Розенберга потребує спеціального ретельного дослідження.

Подальший хід становлення вітчизняної філософії архітектури — 1940–1980-ті рр. — слід розглядати як період розумової стагнації. Безперечно, існували і цікаві автори, з'являлися цікаві роботи (статті і монографії), але ж концепції, які за монументальністю могли стати в один ряд з роботами О. Г. Габричевського та О. І. Некрасова, довгий час не з'являлися. Після волюнтаристського припинення діяльності Академії будівництва і архітектури СРСР у середині 1960-х рр. філософсько-теоретичні питання архітектури продовжували студіюватися в Інституті теорії архітектури (та філіях цього Інституту, зокрема, у Києві), але інтерес до цих проблем на тлі загального курсу на індустріалізацію будівництва кожного року ставав усе меншим. Лише декотрі науковці не лишали занять цими питаннями. Серед них слід назвати А. В. Буніна, О. Г. Раппапорта, О. Е. Гутнова, Є. І. Кириченко, А. В. Іконникова, О. В. Рябушина, Н. О. Душкіну, І. С. Ніколаєва, Г. І. Рєвзіна, Т. Ф. Саваренську, Н. О. Євсіну, Г. С. Лебедеву, Г. Ю. Сомова, О. О. Тица, І. М. Ткачикова, Ю. Н. Євреїнова, В. А. Нікітіна, А. П. Мардера, Ф. С. Уманцева, А. О. Пучкова, Н. І. Смоліну та небагатьох інших, котрі віддзеркалювали свої погляди у монографіях.

**Концепція А. П. Мардера.** Щасливим виключенням в цьому ряду є концепція київського теоретика архітектури А. П. Мардера (нар. 1931), котру, за ієрархічною аналогією з концепціями Габричевського і Некрасова, можна назвати онтологічною. На відміну від усієї попередньої традиції, цей дослідник поняттєво виокремлює архітектуру з родини мистецтв, стверджуючи, що архітектура є специфічне суспільне явище, зв'язане з мистецтвом, наукою, технікою, виробництвом, але не тотожне ані мистецтву, ані науці, ані техніці, ані виробництву. Архітектурна діяльність відмінна від художньої творчості тим, що вона — форма суспільного буття, тоді як мистецтво — форма суспільної свідомості. «Архітектура, за визначенням А. П. Мардера, — специфічна форма суспільного буття, процес пізнання та перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб. Архітектура є цілісна єдність архітектурного середовища, що втілене в будинках, спорудах та їхніх комплексах, та архітектурної діяльності (наука, проектування, будівництво та ін.), які перебувають у складному зв'язку»<sup>73</sup>. Запропонована А. П. Мардером структура відношення до архітектури пропонує поняттєво світоглядний метод дослідження архітектури як процесу взаємодії людини із середовищем, котрий (процес) є формою суспільного буття — на відміну від мистецтва як форми суспільної (тобто відчуженої) свідомості. Ці ідеї були викладені вченим у монографії «Естетика архітектури»

(М., 1988), у словнику «Архітектура» (Київ, 1995), докторській дисертації (1996 р.) і в конспекті лекцій для студентів Київського національного університету будівництва і архітектури «Теоретичні основи естетики архітектури» (Київ, 2002).

**Нетрадиційні для європейського типу архітектурної свідомості концепції філософії архітектури.** Перш ніж зробити певні висновки щодо історичного розвитку філософії та теорії архітектури на європейському терені, слід згадати про ще один цікавий напрям розвитку архітектурної думки. Він належить не до європейського, а до східного типу архітектурної свідомості, себто побудований не на логіці й раціональності аналізу явищ архітектури, а на вірі й почутті, — і тому звернення до цього напрямку має носити лише оглядовий характер. Оминувти увагою цей аспект не можна, оскільки в сучасній європейській архітектурній практиці головні положення східного типу мислення певним чином відбиваються на тих чи інших засобах проектування, підходах до розробки елементів інтер'єру тощо.

Говорячи про східний (на відміну від західного) тип архітектурного мислення, перш за все ми маємо на увазі таке цілісне архітектурне вчення як китайський «фен-шуй» (індійське «васту»).

Власне кажучи, в цьому вченні маємо справу з цілісною філософією архітектури, яку не можна аналізувати розсудливим чином, але якою можна керуватися у процесі створення форм внутрішнього й зовнішнього довкілля для людської діяльності. Тобто це не наукова проблема, і взагалі не проблема — це тип певного архітектурного світогляду, який можна або приймати, або не приймати, вдаватися до його застосування або не застосовувати, залишаючись в рамках європейського типу мислення, в рамках суб'єкт-об'єктного розрізнення явищ архітектури. І якщо ми тут вдаємося до огляду головних положень «фен-шуй», то лише задля того, аби найповніше показати спектр можливих «філософій архітектури». Оразу зазначимо, що «фен-шуй» — одна з найцікавіших, але така, що належить іншій ментальній структурі свідомості, і тому застосування її можливе на рівні віри, а не розумового переконання.

Концепція «фен-шуй» базується на багатовіковому спостереженні за природою й людиною, за їх взаємозв'язком. Саме на цьому комплексному досвіді протягом століть були вироблені певні правила будівництва й оздоблення людського житла, яке перебуває в гармонії і з природою, і з людиною. У «фен-шуй» житло вважається живим організмом, який контактує з енергіями восьми компасних напрямків і є таким, що «дихає енергією» («прана» по «васту»; «ці» по «фен-шуй»). І «васту», і «фен-шуй» вважають, що все у світі формується енергіями п'яти стихій: стихій дерева, вогню, землі, металу й води — за «фен-шуй»; енергіями води, вогню, землі, повітря та ефіру — за «васту». Російський дослідник Л. М. Ігельник вказує, що і «фен-шуй», і «васту» переслідують одну й ту саму мету, але кожна по-своєму визначає зв'язки людини та її оточення. «Так сталося, — пише автор, — що досі про індійську науку Васту, яка є аналогом китайської науки Фен-шуй,

за межами Індії мало хто знає, хоча Васту в Індії завжди була поважною й не заборонялася, а от Фен-шуй у Китаї в останні десятиліття був і є практично забороненим. Китайські майстри Фен-шуй вимушені були залишати Китай й роз'їхалися по різних країнах; можливо, саме цим можна пояснити популярність Фен-шуй у світі. Індійські ж майстри Васту за межами Індії практично не працювали»<sup>74</sup>. Коли ж і навіщо виникли «васту» і «фен-шуй»?

Головні ідеї «васту» беруть початок з двох концепцій — «пуруш» (людина, душа) і «пракріті» (природа, матерія), — які сформувалися приблизно наприкінці VI ст. Спеціальні тексти, в яких ці концепції були практично застосовані до створення житла, з'явилися пізніше. Збереженню давніх традицій й вдосконаленню професійної майстерності багато в чому сприяли специфічні ремісничі організації — «сені» («шрені»), в яких професія була успадкованою. Накопичений досвід прийняв форму «шільпашастри», яка слугувала практичним і теоретичним керівництвом для будівельників, скульпторів, художників, ремісників найрізноманітніших професій. «Шільпашастра» довгий час не фіксувалася письмово, а передавалася усно. Письмові тексти «шільпашастри» з'явилися у перші століття нової ери, а в VI ст. були вже відомі спеціальні трактати з будівництва і архітектури<sup>75</sup>.

Основою всіх пізніших й існуючих тепер книг з «васту» є давні тексти: трактат «Манасара шільпашастра» — збірник будівельних і художніх норм і правил VII—XI ст., який є найдавнішим джерелом зі з'ясування принципів індійської архітектури; а також трактати «Артхашастра», «Майямата» (XI ст.) та ін. У трактаті «Манасара» ретельно описано розпланування, типологія й розміри міст, конструкція та інтер'єр палаців і житлових будинків. Однак і цей, і інші давні писемні джерела приділяють увагу в основному саме палацам і меншою мірою — об'єктам цивільної архітектури, міським будинкам й будівлям пересічних громадян. Слід відзначити, що традиційно індійське суспільство мало поділ на чотири класи: брахмани (священнослужителі), кшатрії (воїни), вайш'ї (негоціанти), шудри (сільськогосподарські робочі). У цьому трактаті вказується, що палац має знаходитися в красивому й здоровому місці, у центрі або ж на північ від центру міста. Внутрішні двори у палаці влаштувалися до семи, головна брама розташовувалася на другій захисній стіні (*грецьк.* протейхізма) й звернені на схід або на північ. Цифрові дані про розміри будинків й приміщень у більшості текстів не наведено. Анонімні автори обмежуються по-східному яскравими епітетами (такий, що «нагадає гряди хмар, високий, немов би вершини гір» або «як величезне скупчення хмар, які просякає блискавка»). В тексті згадується, що палац міг мати до дванадцяти поверхів (наприклад, ратха Дхармараджі<sup>76</sup>). Про різні види громадських й житлових будівель — фортеці, палаці, лікарні, склади, видовищні споруди та ін. — згадується у давніх епосах «Рамаяна», «Махабхарата» та більш пізніх. Багато сторінок відводиться опису розкішних палаців з сотнями кімнат (більшість з яких були вкриті стінним розписом), з «картинними галереями»; багатоповерхових будівель зі своєрідними куполами й склепіннями, увінчаними гострокінцевими позолоченими шпильями. Власне кажучи, ці тексти — і спеціально фахові, і

літературні — були фіксованою філософією архітектури Середнього Сходу в тому саме смислі, в якому в давньому Римі «філософією архітектури» був трактат Вітрувія, а в ренесансній Італії — трактати Палладіо, Віньйоли, Серліо.

Принципи китайського «фен-шуй» та засоби їх практичного застосування містяться у давніх текстах, як-от «Ші Цзін» («Книга Пісень»), котра неодноразово переписувалася починаючи з IX ст. до н. е. За часів династії Хань (III ст. до н. е.) було упорядковано книгу «Лі Цзи» («Книга Ритуалів»). В цій книзі було описано методи «фен-шуй» для правильного розташування сімейних поховань і могильних курганів. Саме за часів династії Хань «фен-шуй» став здобувати риси професійного заняття. Тоді він був поширений під більш давньою назвою «кань-юй» (від «кань» — земля, «юй» — візерунок, зразок). Після об'єднання Китаю під владою династії Цзінь (III–IV ст.) з'явився фахівець, якого сучасні майстри «фен-шуй» вважають батьком геомантії. Звали його Го Пу. Він був науковцем, поетом і визнаним знавцем у виборі місць поховання. Го Пу залишив після себе декілька трактатів про «мистецтво поховання» та про класифікацію ландшафтів. Літописи свідчать, що ці праці стали класичними й користувалися значною популярністю. За часів династії Тан (VII–X ст.) в Китаї наступив розквіт мистецтв і наук, з'явилися нові школи і течії в дусі «фен-шуй». Одні майстри базували геомантичне гадання на формах ландшафту («жили дракона»), інші приділяли увагу зв'язку між напрямками й розташуванням небесних тіл. Підтвердженням популярності «фен-шуй» в епоху Тан служить те, що імператори часто призначали геомантів своїми придворними радниками. Після падіння династії Тан Китай був розподілений, і лише до 960 р. країна була об'єднана під проводом династії Сун (X–XIII ст.). В цей час відбулося остаточне становлення даоського канону «Дао цзи», який складається із сотень трактатів й художніх творів, розподілених за категоріями. Завдяки низці мислителів традиційна «теорія перемін» була гармонічно з'єднана з мантичними мистецтвами, а практикою «фен-шуй» стали займатися не лише даоси, а також буддисти і послідовники Конфуція. Якщо за часів Хань було написано лише декілька книг з «кань-юй», то в літописі династії Сун зібрано не менше п'ятдесяти трактатів, які були присвячені «фен-шуй».

На теперішній час прийнято розрізняти два основні методи (або школи) «фен-шуй»: *компасну* і *ландшафтну*. Ці школи ґрунтуються на різних способах інтерпретації глибинних зв'язків між людиною та її довкіллям. Так, *майстер компасної школи* вивчає астрологічний гороскоп господаря майбутнього будинку, аби визначити найліпше розташування житла. При цьому він користується компасом «ло-пань» для вибору ідеального місця й орієнтування будинку за сторонами світу. Додаткові аспекти, такі як розміри, пропорції, дата і час початку будівництва, також розраховуються на основі показань компасу, китайської нумерології та розташування небесних тіл. У *ландшафтній школі* для досягнення тих самих цілей використовується дещо інший підхід: виявлення видимих й невидимих особливостей, які притаманні цьому місцю, з наступною їх інтерпретацією. Основні форми ландшафту символізуються різними міфічними й

напівміфічними тваринами (дракони, тигри, фенікси, черепахи тощо), кожна з яких має декілька смислових значень. До додаткових чинників відносяться наявність водоймищ або проточної води, місцеві погодні умови і краєвиди, які відкриваються з кожного головного напрямку. У відповідності з конкретними потребами землеволодаря (замовника) обраний ландшафт має гармонічно корелювати з призначенням будівлі<sup>77</sup>. Саме останній тип «фен-шуй» здобув поширення в сучасній європейській (і в тому числі українській) архітектурній практиці проектування приватного малоповерхового житла.

Аналогічне китайському «фен-шуй» індійське мистецтво проектування житла «васту».

«Васту» («фен-шуй») — це не просто мистецтво або будівельний фах; «васту» описує також принципи і правила, за якими робиться вибір земельної ділянки для зведення будинку, розмір і форма ділянки, способи тестування ґрунту, правила закладки фундаменту і, нарешті, правила будівництва. «Васту» вчить, як розпланувати будинок або квартиру таким чином, аби жити в них щасливо, процвітати й не мати клопоту. Вважається, що якщо будинок зведено за принципами «васту», мешканцям в такому будинку комфортно, вони мають успіх. Якщо будинок зведено без дотримання цих правил, мешканці можуть страждати у всіх відношеннях, бути нездоровими, не мати успіху й щастя в житті тощо<sup>78</sup>.

Система «васту» («фен-шуй») при зведенні будинку передбачає майже увесь комплекс елементів і деталей цього створення: від місця, часу закладання фундаментів, будівельних матеріалів, розташування дверей, вікон — до висоти споруди, розташування кімнат (як опочивалень, так і кімнати для молитов, ванної кімнати, санвузлу, кухні), кольорового оформлення інтер'єру тощо. Це складна і розвинута система, опису якої присвячено декілька монографій, виданих російською мовою<sup>79</sup>: це звільняє нас від необхідності переказувати зміст цієї системи.

Слід зазначити, для європейця принципи «фен-шуй» ніколи не були «за сімома печатками». На Русі вибір місця для будівництва міста супроводжувався складними обрядами, і йому надавалося велике значення. Передовсім місце передбачуваного будівництва повинно було бути благим, тобто перебувати під Божим заступництвом. Вибором належного місця займалися особливі люди. Крім того, для підтвердження правильності вибору були необхідні ще й вищі знамення: вогняний стовп, який згадується у літописах, або ж зупинка візка з іконою, яка трактувалася як вказівка на волю Пресвятої Богородиці заснувати на цьому місці місто або монастир. При цьому благодать духовна зазвичай була поєднана зі зручністю місця та його природною красою. Чисте, святе місце шукали й засновники монастирів. Місце повинно було бути рівним й того ж часу трохи піднесеним; саме тому давньоруські міста розташовувалися переважно на пагорбах.

А. М. Ігельник вказує, що більшість наших старовинних міст і сіл розташовані влучно, але існують і виключення. Одне з них — Санкт-Петербург, який знаходиться над схрещенням двох глибинних розломів земної кори — на стику Балтійського щита й Руської платформи. Крім того, місцевість на обраній для

будівництва території була болотяною, й її слід було осушити. Цар Петро I розумів це: його зусиллями було створено цілу мережу каналів й дренажних стоків, які справно працювали протягом довгого часу. Однак за більшовицької доби, аби зробити місто «більш красивим», почали випрямляти вулиці, засипати канали, тобто породжувати несприятливі зони, що відбилося на рівні захворюваності городян. Місто було потрібне Петру I саме в цьому місці, й хоча воно здавалося не зовсім «здоровим», цар зміг розпланувати його житлові квартали найбільш сприятливим чином. Для цього він використовував один надто цікавий спосіб: на рівній відстані одне від одного креслили лінії, вздовж них вбивали кілки, до яких прив'язували шматки сирого м'яса. Там, де м'ясо зберігалося довше за все, будували дім. Тепер, коли науковці встановили, що у геопатогенних зонах швидко розвиваються мікроби, а значить, процеси гниття протікають швидше, ця традиція отримала наукове обґрунтування. Відомий ще один подібний метод виявлення сприятливих й несприятливих місць. У склянку наливають свіже молоко й розставляють у «контрольних точках». Там, де воно кисне швидше, — найнесприятливіші місця.

При зведенні житлового будинку велике значення надавалося вибору місця будівництва, моменту його початку й підготовці будівельних матеріалів. При цьому вибір ділянки розглядався не лише з утилітарної точки зору: він був сповнений глибокого містичного змісту. Вибирали місце під будівництво після свята Покрови Пресвятої Богородиці. Будинок в жодному разі не повинен був розташовуватися на старій дорозі (оскільки статок і благополуччя могли залишити дім), на місці старої лазні або там, де колись трапилася пожежа, або — найпоганіше — було пролито кров. Будинок ставився там, де зупинився кінь, запряжений у візок з першою лесою для нового будинку, або там, де спокійно ляже молода корова, яку випустили зі стайні. Визначивши належне місце, господар очищав його, орав ділянку за колом, позначував всередині кола квадрат для фундаменту майбутньої будівлі й поділяв його хрестом на чотири частини. Потім він йшов на «всі чотири сторони» й з кожної сторони привозив великий камінь-валун, котрий потім влаштовувався під один з кутів будинку. Ці камені слугували новому будинку надійною основою. З точки зору «фен-шуй», такі валуни несли будинку благополуччя, підтримку й захисну енергію усіх чотирьох сторін світу. В цих правилах багато чого з «васту» й «фен-шуй»<sup>80</sup>.

Академік Б. О. Рибаків, розглядаючи традиції язичництва давніх слов'ян, присвятив особливу увагу темі «Дім у системі язичницького світогляду»<sup>81</sup>. В цьому невеличкому розділі ґрунтовної монографії Б. О. Рибаків немов мимоволі просліджує східні традиції «фен-шуй» у системі світогляду дохристиянських вірувань при створенні й експлуатації житлового будинку. «Дім — найдрібніша частка, неподільний атом давнього суспільства — був весь просякнутий магічно-заклинательною символікою, за допомогою якої родина кожного слов'янина прагнула забезпечити собі ситість й тепло, безпеку й здоров'я»<sup>82</sup>. Археологічний матеріал зберіг нам зображення будівель (моделі й рисунки на глиняних плакетках), які

мають відстань від етнографічного на 5000 років. Так, наприклад, стіни енеолітичних жител вкривалися візерунками, в яких переважав мотив вужа-покровителя («господарика»), зустрічався складний солярний знак і схематичне зображення трикутного фронтона будинку, увінчаного людською фігурою з піднятими до неба руками. Отже, ідея охорони стін, вікон й даху житла за допомогою різних магічних зображень виникла у сиву давнину й проіснувала дуже довго. «Всередині будинку відбувалася ціла низка язичницьких свят. Йдеться не лише про такі вузькосімейні справи як хрестини, постриги, сватання, одруження, похорон. Майже усі загальносільські або загальноплемінні багатолюдні «собори» та «події» проводилися у двох планах: якась частина обряду здійснювалася на площах, у святилищах й требищах, а якась — кожною родиною у своїй хоромині, біля своєї печі, біля свого коника»<sup>83</sup>.

Якщо і на Сході, і на Заході можна спостерігати певні ритуальні правила зведення будівель й охорони їх від злих духів, то це свідчить про те, що з давніх-давен люди на всій території, яку вони населяли, прагнули надавати якомога більшого значення місцю свого буттєвого перебування, тобто — усіляким чином робити свій онтологічний простір за принципами статку, добра, різних чеснот, уникаючи злого начала, поза яким не можливе начало добре. І тому давні традиції китайського «фен-шуй» (індійського «васту») так схожі за формою прояву з традиціями давніх слов'ян. У таких далеких, здавалося б, від релігії областях, як будівництво міст або житлових будинків, вимоги релігії приводили до суворої регламентації розпланувальних й оздоблювальних рішень, до специфічної орієнтації і міст, і житла, і громадських (не кажучи вже про сакральні!) споруд.

Нам здається, що випадковим ознакам надається першорядне значення, настільки важливе, що воно затуляє все інше. Але таке уявлення — лише на перший погляд. Якщо дивитися на принципи організації будинків і споруд за принципами «васту» («фен-шуй») як на певну *практичну філософію*, вона виглядає як *цілісна онтологічна методологія*, яка, з одного боку, охоплює всі можливі варіації «проектної» роботи, а з другого, — є закритою, досить догматичною системою, розвиток якої в силу її внутрішньої природи неможливий. Одне, що аж ніяк не можна стверджувати, що для європейської практики архітектурного проектування досвід східного вчення «фен-шуй» не може бути корисним! Саме те, що і український архітектор, і український замовник можуть знаходити спільні точки зору щодо застосування принципів «фен-шуй» у проектній справі, красномовно свідчить на користь того, що філософія «фен-шуй» може відігравати плідну роль і на європейському терені. Підтвердженням цьому можуть служити також і наукові праці українських архітекторів, в яких розглядаються питання того або іншого застосування філософії «фен-шуй» в сучасній архітектурі (див. роботи О. М. Крижанівського, Т. О. Кащенко, В. М. Левчишина та ін.).

Адже нас в презентованому дослідженні більше цікавить переважно європейська традиція філософії архітектури, котра може розвиватися як жива теоретична модель.

**Загальні підсумки.** Отже, здійснивши короткий огляд розвитку теоретичних ідей в галузі архітектури протягом існування теорії архітектури, можна зробити наступні висновки.

По-перше, теорія архітектури лише тоді стає філософією архітектури, коли точка зору на природу архітектури і явища архітектурної форми зрушується з практико-прагматичних, технологічних питань побудови архітектурної форми на питання абстрактні й метафізичні, ідеальні й світоглядні.

По-друге, теорією архітектури в її практико-прагматичному аспекті з успіхом займалися передовсім архітектори-практики, творчі зусилля яких були спрямовані на творення не лише архітектурознавчого тексту, але в головному — на створення самих архітектурних форм: текст опинявся побічним продуктом їх архітектурної діяльності.

По-третє, філософією архітектури з успіхом займалися не стільки архітектори-практики, скільки філософи й естетики, мистецтвознавці й архітектурознавці, досягаючи у цих питаннях значних вершин. Це не означає, однак, що філософи архітектури не могли перебувати всередині фаху й працювати як архітектори-практики: ні, але головним мотивом їхньої творчості була не конкретна практика, а абстрактна теорія.

По-четверте, хід історичного розвитку архітектури від єгипетських пірамід до XIX ст. не дав закінченої філософської концепції архітектури; виключення може становити лише трактат Л.—Б. Альберті. Тільки у XX ст., причому у вітчизняних наукових закладах, були створені умови для виникнення цілісних концепцій архітектури (О. Г. Габричевський, О. І. Некрасов, Ф. І. Шміт, О. В. Розенберг, А. П. Мардер). Слід відзначити, що ці концепції виникли не на порожньому місці, а спиралися на весь попередній досвід теоретичних роздумів про феномен архітектури. Але, як це не дивно, власне філософської концепції архітектури досі так і не було розроблено. Хочеться сподіватися, що наша книжка якоюсь мірою заповнить цю прогалину.

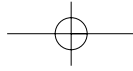


1. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. — М., 2002. — С. 188.
2. Одними з найбільш конструктивних у цьому аспекті слід визнати студії проф. А. П. Мардера: *Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества.* — М., 1988; *Понятийно-теоретичні основи естетики архітектури: Автореф. дис. ... д-ра архітектури: 18.00.01.* — Київ, 1996; *Теоретичні основи естетики архітектури: Конспект лекцій.* — Київ, 2002.
3. Виключення становить, напевно, монографія А. О. Пучкова «Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов» (Київ, 1997), в якій розглядаються у першу чергу теоретичні погляди О. Г. Габричевського і вже у зв'язку з ними — погляди М. Я. Гінзбурга, І. О. Голосова, О. І. Некрасова, С. В. Шервінського, І. В. Жолтовського. Але огляд концепцій названих авторів у цій книзі є досить побіжний і орієнтований на пошук збігу або розбіжності з розмірковуванням Габричевського: це не може вважатися історіографією теорії архітектури 1920–1930-х років.
4. У подальшому викладенні використано матеріали: *Всеобщая история архитектуры: В 12 т., 13 кн.* — М.; Л., 1966–1977; *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т., 6 кн.* — М., 1962–1970; *Мастера искусства об искусстве: В 7 т., 8 кн.* — М., 1965–1970; *История европейского искусствознания: В 5 т.* — М., 1963–1973 (передовсім статті проф. О. І. Венедиктова); *Асеев Ю. С.* Розповіді про архітектурні скарби. — Київ, 1976; *Николаев И. С.* Профессия архитектора. — М., 1984; *Евсина Н. А.* Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1985; *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. — М., 1986; *Глазычев В. А.* Эволюция творчества в архитектуре. — М., 1986; *Саваренская Т. Ф.* Западноевропейское градостроительство XVII–XIX веков: Эстетические и теоретические предпосылки. — М., 1987; *Яровой А. В.* Становление и развитие профессиональной организации в европейской архитектуре XIII–XX вв.: Автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01. — М., 1987; *Асеев Ю. С.* Професія — архітектор. — Київ, 1991; *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с фр. — М., 1995.
5. От редакции // *Витрувий. Десять книг об архитектуре* / Пер. Ф. А. Петровского. — М., 1936. — Т. 1. — С. 7.
6. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. — М., 1979. — С. 612.
7. *Николаев И. С.* Профессия архитектора. — С. 98.
8. От редакции // *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве* / Пер. В. П. Зубова: В 2 т. — М., 1935. — Т. 1. — С. V.
9. *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — СПб, 2001. — С. 296.
10. *Филарете (Антонио Аверлино).* Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. А. Глазычева. — М., 1999. — С. 23.
11. Ретельно питання існування ідеї архітектурного ордеру в культурі було розглянуто проф. Л. Й. Таруашвілі в книзі «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденового зодчества» (М., 1998).
12. *Зубов В. П.* Жизнь и ученая деятельность Даниеле Барбаро // *Барбаро Д.* Комментарий к Десяти книгам об архитектуре Витрувия / Пер. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова и Ф. А. Петровского. — М., 1938. — С. XI.
13. Ця тема була побіжно розглянута 1994 року в спеціальній статті. Див.: *Косенко Д.* Перші архітектурні трактати в Україні (Львів, XVIII ст.) // *Архітектурна спадщина України.* — Київ, 1994. — Вип. 1. — С. 224–226.
14. *Архитектура: Короткий словарь-справочник* / За заг. ред. А. П. Мардера. — Київ, 1995. — С. 28.

16. Каржавин Ф. В. Словарь архитектурный // Сокращенный Витрувий, или Совершенный архитектор. — М., 1789. — С. 227.
17. Цит. за: Евсина Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1985. — С. 34.
18. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М.; Л., 1959. — Т. 8. — С. 808.
19. Галич А. И. Опыт науки изящного. — М., 1825. — С. 99–100.
20. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1969. — Т. 4. — Ч. 1. — С. 188–189.
21. Там само. — С. 190.
22. Див.: Чаадаев П. Я. Об архитектуре // Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и писем: В 2 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 441–444.
23. Ретельний аналіз цього трактату див.: Таруашвили Л. И. Эстетика архитектурного ордера: От Витрувия до Катремера де Кенси. — М., 1995.
24. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Пер. с нем. П. С. Попова. — М., 1966. — С. 123–124.
25. Там само. — С. 277.
26. Там само. — С. 280.
27. Там само. — С. 282.
28. Там само. — С. 284.
29. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Пер. с нем.; Под ред. Мих. Лифшица: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 29.
30. Там само. — С. 28.
31. Пучков А. А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. — Киев, 1997. — С. 31–32.
32. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 221.
33. Там само. — С. 223.
34. Корисний конспективний виклад цієї праці див.: Леонтьев П. М. О новой теории греческой архитектуры // Пропилеи: Сборник статей по классической древности. — 2-е изд. — М., 1856. — Кн. 1. — С. 49–66.
35. Пучков А. А. Габричевский: Концепция архитектурного организма... — С. 33–34.
36. Беломесяцев А. Особливості методологічних засад студіювання історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. — Київ, 2002. — Вип. 5. — С. 391.
37. Пучков А. А. Габричевский: Концепция архитектурного организма... — С. 35–41.
38. Див.: Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры: Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. — Киев, 1993. — С. 53–56; 152–157.
39. Там само. — С. 53.
40. Scruton R. The Aesthetics of Architecture (Princeton Essays on the Art). — Ed. 2. — Princeton; New Jersey, 1979.
41. Johnson P.—A. The Theory of Architecture: Concept, Themes & Practices. — N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 1994. — P. 421.
42. Tigrman S. Foreword // Johnson P.—A. The Theory of Architecture: Concept, Themes & Practices. — P. IX.

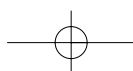
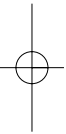
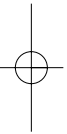
43. *Wilson C. St J.* Architectural Reflections: Studies in Philosophy and Practice of Architecture. — 2 Ed. — Manchester; N.-Y., 2000.
44. *Wasserman B., Sullivan P., Palermo Gr.* Ethics and the Practice of Architecture. — N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 2000.
45. *Spector T.* The Ethical Architect: The Dilemma of Contemporary Practice. — N.-Y., 2001.
46. Там само. — P. 208.
47. What is Architecture? / Ed. by A. Ballantyne. — London; N.-Y., 2002.
48. Architecture as Experience: Radical change in Spatial Practice / Ed. by D. Arnold and A. Ballantyne. — London; N.-Y., 2004. — P. 1.
49. *Colomb R. M.* Information Spaces: The Architecture of Cyberspace. — London, 2002.
50. *Benjamin A.* Architectural Philosophy. — London; New Brunswick, 2000.
51. *Tschumi B.* Architecture and Disjunction. — Cambridge (Mass.); London, 1996.
52. *Benjamin A.* Architectural Philosophy. — P. 218.
53. Єдиною спробою, на жаль, не доведеною до остаточного формулювання, є невеликий розділ «Габричевський, Некрасов, Шервінський» в монографії А. О. Пучкова «Габричевський» (Київ, 1997. С. 95–104). До того ж, автору книги не була тоді відомою головна праця О. І. Некрасова «Теорія архітектури», і він аналізував лише статті ученого, оприлюднені протягом 20–30-х рр.
54. Див.: *Габричевський А. Г.* Морфологія искусства. — С. 396–569. Характеристику теорій Габричевського, Некрасова і Мардера див.: Філософ архітектури: Абраму Павловичу Мардеру — 70 // Янус-Нерухомість. — 2001. — №18. — С. 12.
55. *Некрасов А. И.* Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАН-ИОН. — М., 1928. — Вып. 3. — С. 17.
56. *Кызласова И. Л.* Профессор Алексей Иванович Некрасов // *Некрасов А. И.* Теория архитектуры. — М., 1995. — С. 5–6.
57. *Кириллов В. В.* Вклад А. И. Некрасова в разработку универсальной архитектурной теории // Там само. — С. 16.
58. *Некрасов А. И.* Теория архитектуры. — М., 1995. — С. 28.
59. *Шмит Ф. И.* Искусство. Основные проблемы теории и истории. — Л., 1925. — С. 7–8.
60. Там само. — С. 23.
61. Там само. — С. 68–69.
62. Там само. — С. 70.
63. *Прокофьев В. Н.* Фёдор Иванович Шмит (1877–1937) и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание'80. — М., 1981. — С. 270; *Афанасьев В. А.* Фёдор Иванович Шмит. — Киев, 1992. — С. 79.
64. *Шмит Ф. И.* Искусство. Основные проблемы теории и истории. — С. 169.
65. Див.: *Почепцов Г. Г.* История семиотики в России до и после 1917 года: Уч.-справ. издание. — М., 1998. — С. 30–32. Можливо, саме цей автор вперше за вісім десятиліть згадав про книжку О. В. Розенберга і привернув до неї увагу.
66. *Розенберг А. В.* Философия архитектуры: Общие основания теории проектирования архитектурных сооружений. — Пг, 1923. — С. 13.
67. Там само. — С. 17.

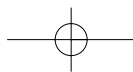
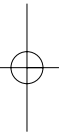
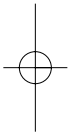
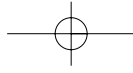
68. Там само. — С. 19.
69. Там само. — С. 21.
70. Там само. — С. 24–25.
71. Там само. — С. 26.
72. Там само. — С. 7–8.
73. Архитектура: Короткий словарь-справочник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 27.
74. Игельник Л. М. Индийский Васту и китайский Фэн-шуй. — М., 2003. — С. 3–4.
75. Див.: Градостроительство / Под ред. В. А. Шкварикова. — М., 1945. — С. 130–148; *Короцкая А. А. Архитектура Индии // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Л; М., 1971. — Т. 9. — С. 18–22.*
76. Див.: *Короцкая А. А. Архитектура Индии..* — С. 29.
77. Полная энциклопедия Фэн-шуй. — М., 2004. — С. 13–17.
78. Игельник Л. М. Индийский Васту и китайский Фэн-шуй. — С. 10–11.
79. Див.: Полная энциклопедия Фэн-шуй / Сост. К. Савельев. — М., 2002; *Пегрум Дж. Фэн-шуй и его истоки: Древнее индийское искусство проектирования, расположения и внутреннего обустройства жилища / Пер. с англ. — М., 2002; Ту Л. Фэн-шуй: 168 путей к созданию гармонии в вашем доме / Пер. с англ. — М., 2004.*
80. Игельник Л. М. Индийский Васту и китайский Фэн-шуй. — С. 204–206.
81. Рыбаков Б. А. Дом в системе языческого мировоззрения // *Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси.* — М., 1988. — С. 460–517.
82. Там само. — С. 460.
83. Там само. — С. 466.



Розділ перший

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ  
ПОНЯТТЯ «АРХІТЕКТУРА»







ашу книгу присвячено філософії архітектури, закономірностям зародження, становлення і розгортання архітектурної форми й архітектурного простору, внутрішній логіці самої архітектури; споконвічним, давно забутим змістам і не цілком усвідомленим ідеям, з яких, немов як з паростків розгорталося все багатство пластичних форм; нарешті, — розмірковуванням про нескінченний людський досвід втілення у творчості глибинних, найчастіше неусвідомлених, уявлень про цілісний, гармонічний, логічно організований Всесвіт.

Філософія архітектури — частина науки про архітектуру, що досліджує аспекти сприйняття архітектури як специфічної сфери ставлення людини до дійсності; значення її у функціонуванні і розвитку суспільства. Філософія архітектури є ідеологічною базою архітектурної діяльності. Також вона взаємозалежна з філософськими (гносеологія і світогляд) напрямками, котрі існують у суспільстві. Роль філософії архітектури зростає в умовах якісних змін у житті суспільства, зв'язаних із соціальним і технічним прогресом.

**Визначення архітектури: література і життя.** Цей, перший розділ книги розкриває феноменологію поняття «архітектура». Особлива увага приділяється визначенням архітектури в літературі і житті, двоїстому характеру природи архітектури, протиріччям між архітектурою як мистецтвом і архітектурою як практикою, як джерелом матеріального розвитку суспільства.

Феноменологія (*грецьк.* — те, що з'являється) — філософське вчення про феномен, котрий з'являється ні чим іншим, як появою певної реальності, її самовираженням, самовиявленням. Однак феноменологія не розкриває реальності, а фіксує її такою, якою вона є<sup>1</sup>.

Феноменологія пов'язана з концепцією Едмунда Гуссерля (1859–1938), котрий розробив основні принципи філософської феноменології («Логічні студії», у 2 т., 1900–1901; «Ідеї до чистої феноменології та феноменологічної філософії», 1913). До нього феноменологія розумілася як описове дослідження, що має перекладати будь-якому поясненню явища, що досліджується. Феноменологія, за Гуссерлем, — нова філософія з властивим їй новим феноменологічним методом, котрий є фундаментом науки; «чиста теорія пізнання». Головна мета феноменології: побудувати науку про науку і розкрити життєвий світ, світ повсякденного життя людини і суспільства як основу всього пізнання, у тому числі наукового. Провідна

ідея феноменології — нерозривність і у той же саме час взаємна незводимість, нередукованість свідомості, людського буття, особистості й предметного світу, психофізичної природи, соціуму, духовної культури. Гуссерлівське гасло «Назад, до самих предметів!» означає вивільнення свідомості й предметного світу з причинних й функціональних зв'язків між ними, а також з діалектико-містичного їх взаємоперетворення.

Інакше кажучи, феноменологічна установка націлена не на сприйняття відомих і виявлення ще не відомих властивостей чи функцій предмета, але на самий процес сприйняття як процес формування визначеного спектру значень, що вбачаються в предметі. Феноменологічний метод — це виявлення й опис поля безпосередньої значеннєвої спряженості свідомості і предмету, обрії якого не містять у собі схованих, невиявлених як значення сутностей. Головним завданням феноменологічного методу є формування понять, якими оперує філософія. Це відбувається шляхом інтуїтивного передбачення сутностей загального в одиничному.

Феноменологія — це суб'єктивно-ідеалістичний філософський напрям, в рамках якого усе суще зводиться до феноменів (явищ свідомості, даних з очевидністю) і описує їх за допомогою інтуїції<sup>2</sup>. Особливе місце у феноменології посідає *інтенціональний аналіз сприйняття*, оскільки з нього виходять усі наступні акти свідомості. Іntenціональність (від *лат. intentio* — прагнення) у феноменології — первісне смислоутворююче прагнення свідомості до світу, смислоформуюче ставлення свідомості до предмету, предметна інтерпретація відчуттів. Іntenціональний аналіз — це аналіз співвідношення (кореляції) певних актів свідомості і типів сущого, котрі за допомогою цього аналізу розкриваються<sup>3</sup>. Виходячи з цього, усі види реальності, з якими має справу людина, пояснюються з актів свідомості. Об'єктивної реальності, котра існує поза і незалежно від свідомості, просто немає. А свідомість пояснюється з самої себе, виявляє себе як феномен.

Феномени — це елементи потоку переживань і цілісності. Вони не можуть бути сприйняті шляхом абстрагування, виведення загального з індивідуального. Тому співвіднести з феноменами можна лише шляхом ідеації, тобто особливо-го роду споглядання сутності, інтуїтивного категоріального споглядання<sup>4</sup>. Споглядання феноменів — це витяг їх з потоку свідомості за допомогою сприйняття. Аби зрозуміти генезис поняття «архітектура» і розглянути природу істинної «чистої свідомості» архітектури, слід провести редукцію свідомості, тобто перейти від розгляду конкретних предметів до аналізу їхньої сутності. Свідомість — це сфера волі, потік феноменів, що відданий нам до всякої рефлексії і виступає як цілісність, тому вивчення життєвого світу архітектури необхідно починати з дослідження її свідомості, оскільки реальність доступна людям тільки через свідомість<sup>5</sup>.

Людина вважає, що пізнає об'єкти як щось незалежне від своєї свідомості, свідомості інших людей, але насправді це не об'єкти, а предмети (те, що «перед моїми очима»), іншими словами, об'єкти, у які привносяться певні змісти — чи то «олюднені об'єкти», чи дані у свідомості.



У сучасних лексиконах слово «архітектура» звичайно співвідносять з латинським «architectura» (будівельне мистецтво) і далі — з грецьким «architekton» (будівничий, головний будівник). Стосовно ж трактування поняття «архітектура», це термін, запозичений з грецької мови, де префікс «архі» означає «головна», більш «висока міра», а «тектура» — «будівництво», «побудова», «організація»<sup>6</sup>.

Архітектуру називають мистецтвом будувати. Леон Баттиста Альберті в трактаті «Десять книг про зодчество» (XV ст.) визначав її як «мистецтво, без якого ніяк не можна обійтися і яке приносить користь, з'єднану з насолодою і достоїнством»<sup>7</sup>. Техніка для Альберті при всій його повазі до премудростей будівельного ремесла — лише засіб, котрий дозволяє «здійснювати на ділі усе, що за допомогою руху ваги і додавання тіл чудовим чином служить найбільш важливим потребам людей». Альберті підкреслював гуманну спрямованість архітектури; уже він визначив її головну мету — служіння людям.

Визначення, дане Альберті, однак, не є вичерпним. Архітектор, котрий не обмежує себе рутинним повторенням стереотипів, створює щось, що не має безпосередніх прообразів у дійсності. Разом з тим створене ним завжди входить у різні сформовані контексти: систему поселення, систему споруд певного призначення і типу, кінець-кінцем — у систему штучного середовища, «другої природи» (Ле Корбюзьє), котру створює навколо себе людина. Нове в цій системі служить суспільству разом з успадкованим від минулого. Формуючи оточення, сприятливе для людини, архітектура створює захищені простори, мікроклімат яких можна регулювати (підтримуючи, скажімо, постійну температуру, яка не залежить від пори року). Середовище, перетворене архітектурою, служить і для організації людської діяльності, — визначає простір для її процесів, ізолює чи зв'язує їх у необхідній послідовності, забезпечує можливості і спілкування, і самоти. Організуюча роль зодчества виявляється не лише в розмежуванні чи з'єднанні частин простору, але й у впливі на поведінку людей через емоції і свідомість. Матеріальні структури споруд і простору, котрі вони організують, несуть інформацію про соціально обумовлену поведінку й практичні навички людей, про відносини між ними. Ця інформація не тільки спрямовує людську поведінку одного часу, але і зв'язує різні покоління, різні епохи, вона утворює важливу частину так званої «колективної пам'яті людства».

Архітектура закріплює властиві даному суспільству схеми діяльності і людських відносин; і вже тим самим служить цілям соціалізації особистості. Разом з тим архітектура може втілювати певні ідеали — етичні і естетичні, — додаючи їм переконливу, відчутну предметність (як, скажімо, втілила готика ідеали пізнього середньовіччя чи архітектура Ренесансу — гуманістичні ідеали Нового часу).

**Двоїстий характер природи архітектури.** Варіації на тему визначення поняття «архітектура» досить різноманітні, суперечливі і неоднозначні.

Поняття «архітектура» зазвичай широко вживається у декількох основних значеннях: штучно створене (чи організоване) матеріально-просторове середовище життєдіяльності людей, людська діяльність зі створення цього середовища<sup>8</sup>.

Між середовищем і діяльністю з її створення існують складні причинно-наслідкові (каузальні) зв'язки. У ході своєї суспільно-практичної практики людина перетворює навколишній матеріальний світ — природне середовище свого існування. У результаті такого перетворення формується штучне довкілля. Як об'єктивна реальність штучне середовище стає невіддільною частиною природного оточення і, тим самим, вихідним пунктом, котрий визначається умовою й об'єктом практичної діяльності з перетворення матеріального світу.

Ігнорування одного з цих зв'язків навіть у самому визначенні архітектури представляє це явище однобічним, позбавляючи його цілісності.

Обмежуючи зміст поняття «архітектура» тільки одним матеріальним середовищем, ми представляємо її як сукупність не зв'язаних між собою предметно-просторових форм — різного роду споруд або їх комплексів. Ця сукупність статична не тільки в просторі, але і в часі, оскільки самі по собі споруди не можуть ані змінювати форму, ані перетворюватися на інші, ані змінюватися іншими. Будинки, споруда, місто поза їхнім зв'язком з людиною при взаємодії з зовнішнім середовищем безупинно втрачають закладені в них спочатку фізичні і функціональні (предметні) якості. Як системи вони «здатні лише втрачати зв'язану інформацію, і цей процес рівнозначний деградації їхньої структури, необоротному руйнуванню, що не можуть бути відновлені без утручання ззовні». Таким «втручанням ззовні» і є діяльність людини з перетворення предметно-просторових форм свого буття.

Уже саме загальноприйняте і широко розповсюджене в природній мові визначення будинків як «творів архітектури» свідчить про розуміння архітектури як певної продуктивної діяльності. Навіть етимологія слова «архітектура», як і його російського синоніма «зодчество» (від слова «здати», тобто «созидать»), розкриває їх *діяльнісний зміст*<sup>9</sup>.

Однак не можна обмежити зміст поняття «архітектура» лише діяльністю по створенню середовища. Таке обмеження перетворювало б цю діяльність на самоціль, позбавляло б її конкретного змісту. Не існує особливого виду операцій, що були б притаманні тільки архітектурній діяльності і відрізняли, виокремлювали її серед інших аналогічних їй форм.

Розпливчастість визначення поняття «архітектура» обумовлена його «прикордонним» положенням на точці дотику мистецтва і безпосередньої повсякденної практики.

**Архітектура як мистецтво.** З точки зору мистецтва поняття «архітектура» подається через призму естетичного сприйняття. На практиці архітектура є віддзеркаленням і втіленням навколишньої дійсності.

Архітектура — просторове мистецтво створення життєвого середовища, образи якого відображають ідеали епохи, втілюють уявлення суспільства про час і простір, про побудову Всесвіту і місця в ній людини<sup>10</sup>. Це визначення характеризує архітектуру через призму пізнання часу і простору в контексті створення штучного життєвого середовища. Архітектура не тільки видозмінює навколишню

дійсність, але і фіксує історію розвитку суспільства, його аксіологію, перемоги і поразки, велич і пересічність. Архітектура виникла як реакція людства на навколишній світ. Тому не випадково архітектуру називають «літописом людства» і «застиглою в камені». Оскільки архітектура — це реквізит, що додає видимість реальності світу ілюзій<sup>11</sup>.

Романтизм мистецтвознавчого трактування поняття архітектура стверджував Ф. В. Й. Шеллінг, котрий визначив (слідом за Й. Гьорресом і Фр. Шлегелем) архітектуру як «застиглу музику»<sup>12</sup>. Класифікуючи архітектуру як категорію мистецтва, Шеллінг позначив її гносеологічну цінність як вищу форму пізнання взагалі. Мистецтво не може бути підлеглим ані практичній корисності, ані моралі, ані науці (філософії), тому що воно вище за них. Верховенство мистецтва, а відповідно й архітектури, ґрунтується на тому, що в його творах відбивається тотожність свідомої і несвідомої діяльності людини. Мистецтво — це та сфера, де переборюється суперечливість теоретичного і практичного, досягається повна гармонія свідомої і несвідомої природи і волі, досягається ідеал. Здатність мистецтва виражати тотожність свідомого і несвідомого Шеллінг пояснював тим, що художник чи архітектор продукує твори не стільки на основі розумного задуму, скільки на основі несвідомого натхнення<sup>13</sup>. Архітектура як мистецтво — це найвище єднання волі і необхідності. Це те, у чому, зробивши повне коло від задуму до реалізації, знаходить собі завершення свідомо творча природа людини. Мистецтво дозволяє цілісній людині дійти до пізнання вищого, чому значною мірою сприяє архітектура.

Взаємозв'язок архітектури і натхнення просліджується також у визначенні, котре дав американський скульптор Х. Гріноу, який визначив архітектуру як «натхнення демократії»<sup>14</sup>. Архітектура постає формою віддзеркалення свободи творчості й самовираження особистості архітектора. Однак необхідно зазначити, що тоталітарне суспільство також не позбавлене «ідеологічного натхнення», що знайшло відображення у застосуванні в архітектурі так званого методу «соціалістичного реалізму». Пізнання архітектури за допомогою ідеологічної доктрини призводить до обмеження свободи творчості, зводячи архітектуру як «мистецтво натхнення» у категорію «мистецтва передбачуваності».

Значно глибше розкриває сутність поняття «архітектура» Френк Ллойд Райт, котрий підкреслив наступне: «архітектура є необхідною інтерпретацією людського життя, того, котре ми тепер знаємо, якщо ми хочемо жити в індивідуальності і красі»<sup>15</sup>. Пізнання архітектури через пізнання сутності людського життя забезпечує об'єктивність творчого процесу, спрямованого на пошук істинності віддзеркалення довкілля. Сполучення індивідуальності і краси в архітектурі покликано гармонізувати доцільність людського життя, довести перевагу духовних цінностей над матеріальними пріоритетами.

Розвиток тенденції зіставлення архітектури з мистецтвом гармонії приводить до визначення, даного А. К. Буровим, котрий визначив «архітектуру як мистецтво, що створює гармонійний порядок, що організує матеріальний світ на благо людства»<sup>16</sup>.

Натхненність архітектури надає особливого значення існуванню людства, підданого постійним спокусам матеріального світу. Архітектура є своєрідним регулятором, барометром духовного розвитку людства. Вона поглинає матеріальний хаос людського буття за допомогою гармонізації довкілля. Балансуючи на грані реальності й утопії, хаосу і порядку, творчості і репродукції, архітектура закріплює опору людського існування у сфері благодіяння. Матеріальні капіталовкладення в архітектуру з часом стають духовними цінностями, що облагороджують простір існування наступних поколінь. Пізнання архітектури здійснюється за допомогою блага на користь людства, привнесеного мистецтвом гармонізації порядку.

Слід відзначити образотворчий характер архітектури як мистецтва, відзначений свого часу Б. Р. Віппером, котрий назвав архітектуру «найвищою мірою, образотворчим мистецтвом»<sup>17</sup>. Художній зміст мистецтва архітектури полягає у перетворенні утилітарної будівельної конструкції на художню композицію.

О. І. Некрасов свого часу помітив також, що «не камінь чи дерево, а простір і час є композиційним матеріалом», підкреслюючи тим самим історизм розвитку поняття «архітектура»<sup>18</sup>.

Архітектура забезпечує перехід від повсякденної суєти до свята душі, від консервативності будівельної конструкції до романтизму архітектурної композиції. Перетворена зображальність дійсності приводить до сприйняття архітектури як універсального методу раціоналізації людської діяльності шляхом заміни звичних логічних зв'язків суб'єктивними асоціаціями художнього сприйняття. Отже, архітектура за допомогою художнього сприйняття трактується як просторове мистецтво, котре відображає ілюзорність людської діяльності.

Архітектура як просторове мистецтво це:

- художньо організований простір для людської діяльності;
- сукупність об'єктів простору, котрі обумовлюють художню організацію завдяки наявності (присутності), розташуванню й функціонуванню;
- сукупність творчих процесів, спрямованих на створення художнього образу, організованого за допомогою будівельної «маси», простору й організацію його об'єктів, інакше кажучи, — діяльність творця, архітектора<sup>19</sup>.

Архітектура — це космос, котрий виникає з «хаосу», «олюднена матерія», «кам'яна книга людства» й «застигла музика»<sup>20</sup>. Таких епітетів архітектура була визнана гідною в процесі відображення своєї сутності й свідомості за допомогою мистецтва. У свою чергу, архітектура як практика відображає можливість пізнання сутності й свідомості архітектури за допомогою практичної зміни навколишньої дійсності.

Архітектура — це своєрідний спосіб протиставлення і протистояння людини і природи; бажання довести своє місце у Всесвіті. Архітектура — це середовище, в якому мешкає людство, воно протистоїть природі і зв'язує людину з природою; середовище, яке людство створює, аби жити<sup>21</sup>.

**Архітектура й історія.** Належну увагу слід приділити пізнанню сутності архітектури в процесі історичного розвитку. Архітектура проходить через

постійне відновлення, але не пориває з прийдешнім. Навіть у періоди якісних змін «мистецтво будувати» тією або іншою мірою використовує досвід минулого і спирається на його спадщину (яка залишається частиною систем середовища) — іноді всупереч заявам архітекторів про повний розрив з попередньою історією. Зв'язок з минулим може прийняти і форму суперечки з ним, що виливається в інверсію звичного. Заперечення недавнього іноді супроводжується звертанням до більш далекого: архітектура Ренесансу, відкидаючи досвід готики, шукала опору в античності; постмодернізм 1970-х років, ігноруючи раціоналістичні напрями 1920–1960-х, звертався до стилю модерн і еkleктики кінця XIX століття. Але і відкинуте недавнє згодом проходить переоцінку, як спадщина готики, про яку Андреа Палладіо писав, що її «варто назвати плутаниною, але не архітектурою»<sup>22</sup>, і яку XIX століття зарахувало до вершин зодчества.

**Архітектура і час.** Архітектура минулого — це власне вже не архітектура, а пам'ятки архітектури. Майбутня архітектура — це ще не архітектура, її просто не існує на даний момент. Архітектура сьогоднішня, дійсна, «жива» — це процес переходу і взаємоперетворення минулої архітектури на сучасну (відбудова, реконструкція) і сучасної — на майбутню. У цьому розумінні «жива», дійсна архітектура — це процес нескінченного становлення у часі, просторі, постійний розвиток, перевтілення і регенерація матеріального середовища<sup>23</sup>.

Архітектура як процес нескінченного становлення у часі і просторі тісно пов'язана з процесом становлення і розвитку людства на шляху практичного освоєння навколишньої дійсності. Поступово архітектура стає однією з форм самоствердження людини в часі і просторі. Виходячи з практичних цілей, людству за допомогою архітектури вдалося підкорити навколишнє середовище своїм потребам.

Однак після перемоги над природою у людства виникли нові протиріччя на ґрунті архітектури. Виникла проблема відповідності архітектурних ідей запитам споживачів, оскільки пропорційно з розвитком суспільства зростали і запити споживачів. Діалектичне протистояння з природою переросло в нову стадію боротьби зі споживачем за комфорт, практичність і доступність.

У зв'язку з цим англійський архітектор і теоретик архітектури Чарльз Дженкс помітив, що «архітектура — це будинки, що створені в рамках діалектичного процесу між архітектором і користувачем»<sup>24</sup>. Архітектура як результат конфлікту інтересів сприяла чіткому виробленню критеріїв, спрямованих на вдосконалення людських відносин і архітектурних об'єктів у процесі пошуку оптимального рішення по використанню довкілля.

До того ж, архітектори виходили з прагнення реалізувати свої ідеї, а споживачі — з бажання задовольнити свої запити, що призвело до різного розуміння поняття «архітектура». Однак протиріччя між теоретичним і практичним сприйняттям архітектури як скупчення будинків певного призначення породило новий виток трактування поняття архітектура.

Можливість пізнання архітектури вийшла за межі самого поняття «архітектура». Тепер особлива увага стала приділятися методам будівництва з метою

пізнання структурних елементів архітектури, що повинно було гарантувати об'єктивність віддзеркалення цілісної картини навколишньої дійсності.

**Архітектура як практика.** «Людство створить зовсім нову архітектуру у той момент, коли стане застосовувати в будівництві нові методи, розроблені у не-давно виниклій промисловості». З цим твердженням Теофіля Готье 1850 року важко не погодитися<sup>25</sup>. Нова архітектура подарувала людству новий світ, новий зміст, нове життя. Архітектура стала сприйматися як реальне відображення успіхів сучасної промисловості, зафіксованої в новому будівельному матеріалі. На зміну духовності прийшла матеріальна практичність архітектури, що символізує промислову насиченість поняття «архітектура».

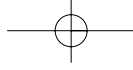
Виходячи з цього, Мішель Рагон стверджує, що «корені сучасної архітектури варто шукати в технічних досягненнях минулого». У книзі «Про сучасну архітектуру» він доводить, що «архітектура ХХ століття була створена поза участю архітекторів, окрім них або на протигагу ним»<sup>26</sup>. Естетика ХХ століття була породжена технікою ХХ століття. Саме ця техніка уможливила і викликала до життя сучасні споруди, тобто практичне досягнення мети знаменувало собою успішний розвиток архітектури. Її сутність зводилася до чіткого виконання поставлених перед нею задач. Автоматизація архітектурної діяльності породила помилкове сприйняття архітектури як машинного процесу для відтворення стандартних, шаблонних конвейєрних рішень, відображених у подібних до них архітектурних об'єктах. Зведення сутності поняття архітектура до банальної тріади будівництва «завдання — виконання — результат» нівелювало широкий діапазон її можливостей.

Тим самим поступово поширювався суб'єктивізм визначення поняття «архітектура», що є абсолютно неприйнятним у процесі пізнання сутності архітектури за допомогою феноменології.

**Протиріччя між архітектурою як мистецтвом і як практикою — джерело розвитку.** Протиріччя — це корінь будь-якого руху і життявості: лише оскільки щось має в собі самому протиріччя, воно рухається, має імпульс і діяльність<sup>27</sup>. Протиріччя всередині поняття «архітектура», які виникають у процесі його становлення, ґрунтуються на наступній дилеммі сприйняття:

1) архітектури як мистецтва:

- як просторово тимчасового мистецтва створення життєвого середовища;
- як натхнення;
- як блага;
- як інтерпретації людського буття;
- як мистецтва гармонійного порядку;
- як вищої стадії образотворчого мистецтва;
- як результату походження космосу з хаосу;
- як олюдненої матерії;
- як метафори («кам'яна книга людства»);
- як уявлення про архітектуру немовби про «матір усіх мистецтв»;
- як «застиглої музики».



- 2) архітектури як практика:
- як середовища, що протистоїть природі;
  - як процесу нескінченного становлення в часі і просторі;
  - як будинків, створених у рамках діалектичного процесу взаємин архітектора і користувача;
  - як віддзеркалення успіхів сучасної промисловості;
  - як техніки відтворення споруд.

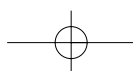
Регуляція зазначеної дилемми здійснюється за допомогою трьох законів діалектики: переходу кількісних змін у якісні; взаємопроникнення протилежностей; заперечення заперечення. Ці закони сприяють виробленню єдиного поняття «архітектура» з метою об'єктивного відображення навколишньої дійсності.

Поняття «архітектура» не може бути суб'єктивним за своєю сутністю. До того ж, більшість визначень поняття «архітектура» відображають подвійність сутності архітектури, підкреслюючи тим самим свою об'єктивність.

Архітектура уявляється як художньо-образна організація простору на основі будівельних конструкцій. У той самий час архітектура — біфункціональне (двоїсте) мистецтво, у композиції якого з'єднуються утилітарні і художні функції<sup>28</sup>. Двоїстий характер цього визначення тим самим огорожує себе від звинувачень у суб'єктивізмі завдяки використанню концепції подвійних стандартів герменевтики. Розвиваючи інтерпретацію поняття «архітектура», нашо вхуємося на підхід бінарного протиставлення архітектури як даності (скупчення будинків) — архітектурі як мистецтву, унаслідок прагнення синхронного розкриття естетичних і практичних цінностей архітектури. Таким чином, архітектура водночас існує і як практика будівництва, і як мистецтво будівництва, оскільки архітектура — це будинки, споруди (їхні комплекси), котрі утворюють матеріально-художнє середовище життєдіяльності людини. У той же час архітектура — мистецтво проектування і зведення будинків і споруд відповідно до їхнього практичного призначення за допомогою сучасних технічних можливостей і естетичних уявлень суспільства<sup>29</sup>.

Грань між архітектурою як мистецтвом і архітектурою як практикою виявити досить складно. Багато в чому вона залежить од відсоткового співвідношення естетичного і матеріального у творі архітектури. Однак насправді сполучною гранню мистецтва і практики в архітектурі є протиріччя, котрі сприяють подальшому розвитку архітектури як феномену людського буття.

**Поняття, пов'язані з сутністю та природою архітектури.** Наведемо визначення поняття архітектури А. П. Мардером. «Архітектура — це специфічна форма суспільного буття, процес пізнання і перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб. Архітектура є цілісна єдність архітектурного середовища, що втілена в будинках, спорудах та їхніх комплексах, та архітектурної діяльності (наука, проектування, будівництво), які перебувають у постійному взаємозв'язку»<sup>30</sup>. «Архітектура є процес взаємодії людини з природою, в перебігу якого діяльність людини (архітектурна



діяльність) видозмінює оточуюче її природне середовище та споживає його у вигляді штучного (архітектурного) середовища»<sup>31</sup>. Отже, з процесом сприйняття й осмислення поняття «архітектура» безпосередньо пов'язані поняття «архітектурна діяльність», «середовище», культура і форма.

Архітектурна діяльність видозмінює оточуючий людину матеріальний світ — природне середовище його життя. Результатом такої видозміни є штучне (архітектурне) довкілля, котре як об'єктивна реальність стає нерозривною частиною природного оточення, тобто вихідним пунктом, який визначається умовою й об'єктом архітектурної діяльності. Архітектурна діяльність практично реалізує творчий потенціал, закладений в архітектурі.

Архітектурне середовище — частина штучно створеного або організованого предметно-просторового середовища; усвідомлена й упорядкована сукупність предметно-просторових форм, які сприймає людина при нормальному перебігу процесів життєдіяльності<sup>32</sup>. Архітектурне середовище є результатом утілення сутності архітектури, забезпечуючи тим самим практичну обумовленість людського існування.

Архітектурна культура — якісний рівень процесу створення, сприйняття, освоєння архітектурного середовища і його окремих компонентів (будинків, споруд, благоустрою). Архітектурна культура виступає як процес розвитку, збагачення й удосконалення змісту і форми матеріальної і духовної культури людства; як форма спілкування між людьми і суспільством у цілому; як засіб масової орієнтації, утвердження певних ідейних і моральних цінностей<sup>33</sup>. Іншими словами, архітектурна культура — це форма активної взаємодії людини з архітектурним середовищем.

**Феноменологія архітектурної форми.** Об'єктом сприйняття, через який ми досягаємо архітектуру взагалі й особливості кожного її твору серед маси інших, служить архітектурна форма. Через неї виражаються й досягаються образи, що несуть загальнокультурну й ідеологічну інформацію, на неї спрямовані естетична творчість і естетична оцінка.

Архітектурна форма — частина штучно створеного чи видозміненого середовища предметно-просторової життєдіяльності людини, яка організовує більш-менш автономний функціональний процес<sup>34</sup>. Архітектурна форма — це спосіб самовираження архітектури (чи архітектора) в матеріалі. Архітектурна форма має предметні (функція), просторові (тривалість) і речовинні (матеріал і маса) характеристики. Однак в архітектурі існують якості, котрі не знайшли стійкості соціальних символів. Ці якості вбачаються індивідуально. Їхні критерії суб'єктивні. Такі якості і їхні описи відносяться до феноменологічних, власне у них схоплюється феноменологія архітектури.

Область існування феноменології архітектури задати більш важко, ніж область її морфології чи символіки. Однак можна пояснити її зміст за допомогою прикладів.

Наведемо найпростіший приклад феноменології архітектурного переживання — переживання плоскої вертикальної стіни. От перед нами якась стіна. Ми не



маємо ніякої символічної програми її сприйняття й оцінки, це просто велика вертикальна площина, на яку падає світло і до якої ми можемо підходити ближче чи відступати далі. От у цьому, ще позбавленому якоїсь композиційної претензії архітектурному феномені ми або не побачимо нічого («ну, стіна й стіна»), або побачимо те, без чого втратять зміст і всі інші архітектурні стіни: магію й енергію цієї плоскості<sup>35</sup>. Здатність або нездатність пережити й усвідомлювати такий феномен і відрізняє розвинуту архітектурну сприйнятливість і мислення від нерозвиннутих.

Феноменологія архітектури має справу не з абстрактною думкою і не з фіксованим знаком, а з переживанням, невіддільним від живого контакту зі спорудою. Це не пізнавальний розгляд архітектури, не історична екскурсія, а екзистенціальне перебування у світі архітектурних форм.

Здавалося б, що певна невизначеність границь феноменології ставить її в положення менш важливої категорії, ніж морфологія і символіка. Однак в архітектурі це не так. Можна мати чіткий морфологічний опис об'єкту, можна пояснити символічне значення всіх його елементів, і все-таки для мене це залишиться просто заученим уроком, але архітектури як специфічної форми людського буття у свідомості не виникає.

Дуже часто філософський аналіз архітектури зіштовхується з парадоксами так званого «герменевтичного кола». Варіант інтерпретації такого кола дає Б. Шумі як діалектичний парадокс «розуміння» і «чутливості»<sup>36</sup>. Для того аби почуттєво пережити архітектурну форму, її необхідно розуміти, а для того, аби розуміти, її необхідно відчутти.

Однією з найважливіших особливостей феноменології архітектури в XX столітті став її зв'язок з дизайном і технічною естетикою. У сучасному технічному дизайні усе більшого значення набуває не геометрія речі, а її фактура, що відповідає тактильним властивостям предмету — якості поверхні. Насамперед, гладкості чи шорсткості, мікроструктурі і текстурі її «тканини», здатності викликати певні відчуття навіщо, при торканні. Ці властивості форми, зрозуміло, були притаманні архітектурі й прикладному мистецтву завжди. Поза феноменологією гладкості, наприклад, немислиме розуміння естетики полірованого металу і каменя, скла і кераміки. Але в сучасному дизайні, як і в сучасній архітектурі, ці властивості посіли зовсім особливе місце, вийшли на перший план і часто стали більш важливими, ніж традиційні просторові якості форми. Тактильні властивості предмету часто безвідносні до його розмірів і виражають деякі константи, котрі відчуються насамперед у русі, наприклад, у такому виді руху, як аритмічне ковзання, особливо розповсюджене в сучасному середовищі завдяки технічним засобам транспорту, — тротуарам, що рухаються, ліфтам, швидкісним потягам, літакам.

Зведення мікрочутливості до фактурних особливостей поверхні предметів і образів швидкого ковзання, руху в просторі створюють особливий, невідомий чи майже невідомий класичній архітектурі феномен почуттєвого контакту тіла

з середовищем, широко використовуваний в архітектурі великих полірованих поверхонь, хромованих металевих огорожень і скла. Незважаючи на поширеність такого роду естетики, побудованої на тактильних властивостях гладкості, прозорості, градієнтних переходах світла і фактури, вона ще не стала предметом пильного символічного і морфологічного опису, хоча зовсім очевидним є її зв'язок з пограничними сферами естетики музичного звуку і шуму, світла і кольору.

Поняття архітектурної форми включає архітектуру в контекст і систему культури. Не маючи категорії і понять архітектурної форми, ми не могли б здійснювати зіставлення проєктів і споруд з цінностями різного роду, конкретними науковими даними, думками публіки. У зв'язку з цим на допомогу приходить архітектурна наука — система знань про становлення, існування і розвиток матеріального середовища і його предметно-просторових форм, а також про архітектурну діяльність як рушійну силу перетворення цього довкілля, котра дозволяє повною мірою розкрити сутність архітектури через призму феноменології.

Архітектура — мабуть, найбільш важливий для людини універсальний вид мистецтва, але її прикладне значення не применшує художню і гуманітарну цінність унікальних архітектурних творів. Історія світу, світової культури, людське життя в його суперечливому розмаїтті відображені будинками й архітектурними об'єктами найрізноманітнішого призначення і стилю, що зведені протягом існування людства. Тим самим архітектура служить і руху прогресу, і зміцненню його результатів. Сполучення нового і старого в оточенні людини, того, що досягнуто матеріальним і духовним виробництвом різних епох, — одна з форм «пам'яті» культури, котра забезпечує безперервність її розвитку і неповторний зміст її національних і місцевих типів.

«Мистецтво будувати» залежить від архітектури як системи матеріальних результатів діяльності. Ця залежність виражається не тільки у звертанні до спадщини, але й у прагненні зберегти зв'язаність контекстів довкілля, врахувати вимоги, зумовлені досвідом її використання, і суспільні відносини до її складаних форм. І в кінцевому рахунку будь-яка задача, що ставиться перед архітектором, виростає з мети загального порядку: засобами архітектури перетворити систему предметно-просторового оточення відповідно до актуальних потреб суспільства.

Архітектура повинна задовольняти широкий діапазон потреб людини і суспільства в цілому. Разом з тим, архітектура звернена і до сфери суспільної свідомості. Створюючи утилітарні цінності, вона створює і цінності духовні.

**Місце архітектури серед видів пластичних мистецтв.** Особливе місце посідає архітектура і серед видів мистецтва. Її, як і споріднений до неї дизайн, виділяє участь в організації середовища і людської діяльності. Системність останньої визначає системний характер того, що їй служить; творам архітектури властиве існування в системі, в ансамблі. Звідси виходить і організуюча функція архітектури стосовно інших мистецтв: архітектура утворює основу середовища, в якому існують їхні твори, визначає можливості їхнього синтезу.

У системі видів мистецтва архітектуру звичайно відносять до мистецтв просторових, у яких образ існує в просторі і не змінюється в часі. Однак якщо взяти до уваги всю складність сприйняття архітектури, характеристика, що дається їй у традиційній «системі видів», виявиться досить умовною. Структури, створювані зодчеством, тривимірні, їхні величини значні; уявлення про них складається у зіставленні картин, що послідовно відкриваються з різних точок зору. Подібна особливість притаманна і скульптурі, котра теж вимагає огляду з різних сторін. Але в скульптурі сприйняття об'єму дозволяє цілком розкрити зміст твору. В архітектурі ж видимий ззовні «об'єм» будинку, як правило, — лише оболонка «системи внутрішніх просторів». Ще більш істотно, що образ твору зодчества отримує повне вираження лише в єдності матеріально-просторових структур і тих життєвих функцій, яким вони служать. Не лише самі будинки, але і діяльність людей — їхня діловита суєта в торговельному центрі, святкове пожвавлення в театрі чи зосередженість у бібліотеці — визначають характер образу, породжуваного архітектурою.

Режисура життєвих процесів, розподіл у просторі руху і спокою є істотними не тільки для функціональної організації будинку, але і для його виразності. Американський архітектор Філіп Джонсон вже у 1960-і рр. запропонував концепцію «процесуальної архітектури», стверджуючи, що «проектування простору і ліплення об'ємів є лише додатковими до головного — організації процесів». На його думку, «краса полягає в тому, як ви рухаєтеся у просторі». Така точка зору може здаватися парадоксальною, але одну з граней специфіки архітектури вона підкреслює дуже переконливо.

Сприйняття архітектури в її зв'язках з життєвими процесами теж розгортається в часі. Інші грані залежності архітектури від часу розкриваються, якщо ми будемо розглядати її в системі довкілля, не виокремлюючи окремі «твори». Середовище мінливе, рухливе. Темп його змін звичайно занадто повільний, аби цей процес міг бути сприйнятий безпосередньо. Однак цей процес досить ясно усвідомлюється. Зміни, що відбувалися в містах за останнє сторіччя, стали предметом безлічі досліджень; вони фіксуються і повсякденною свідомістю. У кінцевому рахунку разом з їхнім нагромадженням у систему середовища входить історичний час.

Колись здавалося, що в архітектурі, як і в інших областях матеріального виробництва, усі проблеми має вирішити масове індустріальне виготовлення абсолютне однакових стандартних об'єктів. В їхній повторності сподівалися знайти і засіб виразності, що відповідає духу ХХ сторіччя. На початку двадцятих років Ле Корбюзьє закликав «упроводити дух серійності, серійного домобудівництва, затвердити поняття будинку як промислового виробу масового виробництва, викликати прагнення жити в такому будинку. Якщо ми вирвемо зі свого серця і розуму застигле поняття будинку, то ми прийдемо до будинку-машини, промислового виробу, здорового (і в моральному відношенні) і прекрасного, як прекрасні робочі інструменти»<sup>37</sup>. Логіка подібних суджень здавалася у

ті часи вкрай переконливою. Однак типові будинки, однакові, немов автомобілі однієї марки, не виправдали всіх надій, що з ними зв'язувалися. Окрема будівля могла мати ту красу інструмента, про яку мріяв Ле Корбюзьє, але середовище, де переважали стандартні будівлі, найчастіше ставало монотонним і безликим. Системи, які створювалися на основі типових будинків, виявилися недостатньо гнучкими для того, аби відбити нескінченну розмаїтість місць, потреб, життєвих ситуацій. Однаковість типових будинків має на увазі уніфікацію цілих груп життєвих процесів; вона обмежує і розмаїтість можливих зв'язків у більш великих системах — комплексній забудові. Тому вона стала здаватися непринятною, хоча однаковість автомашин нас не бентежить.

В останні десятиліття метод використання індустріальної техніки, котрий відповідає особливому характеру «мистецтва будувати», був осмислений теоретично і перевірений практично. Сутність його — у стандартизації не будинків, а елементарних одиниць їхньої структури. З'єднанням найпростіших елементів можуть бути утворені всілякі системи; гнучкість методу дозволяє відбити особливості будь-якої ситуації. Протириччя між твердою заданістю стандартів на виробі масового виробництва і практично непередбаченою розмаїтістю потреб і конкретних умов, з яким зіштовхується архітектура, таким чином, виявляється знятим. Відкриваються нові можливості естетичного упорядкування середовища і пошуку виразних, художньо-образних рішень.

Архітектура — це «просторова рама», оболонка, котру суспільство створює по мірках свого життя, і одночасно — магічне дзеркало, в якому те саме суспільство хоче себе побачити і себе відбити для прийдешніх поколінь і століть<sup>38</sup>. Образний, символічний, художній початок — душа архітектури. Виступаючи як матеріальне благо, вона лише тоді і стає мистецтвом, коли для сучасників і нащадків розкриває атмосферу, дух часу, цінності й ідеали суспільства, що її породило, і одночасно сама формує цю духовну атмосферу, ці цінності й ідеали.

Справжня архітектура створює не лише матеріальний, але і духовний світ, і стверджує свою епоху, здійснюючи зв'язок часів, який, не припиняючись, передає естафету розвитку людської культури. Можна вважати архітектуру одним з видів мистецтва («живопис, ваяння, зодчество»), чи будівельною діяльністю («мистецтво будувати»), чи системою будинків і споруд, чи зовнішнім виглядом будинків. Цей перелік можна було б продовжити, тому що сама постановка питання про істинність того чи іншого розуміння терміна «архітектура» уявляється сумнівною, а саме поняття абстрактним.

Чесно кажучи, не можна показати архітектуру як об'єкт, тобто «ткнути пальцем». Де, скажімо, «архітектура» в Парфеноні або храмі св. Софії? Ця істинність не може бути ні підтверджена, ні спростована, принаймні, у рамках самої теорії і практики архітектури. Очевидно, справа не в тому, аби дошукуватися цієї істини, а в тому, аби кожну з прийнятих позицій відбити у внутрішньо несуперечливій системі понять, котра дозволяє розглядати архітектуру як єдине явище й у гносеологічному, і в онтологічному планах. У цьому випадку рішення проблем

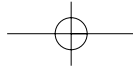
пізнання архітектури як явища, як сукупності проблем формування архітектурного середовища, визначення критеріїв її цінності й оцінки не будуть утруднені при наявності навіть не двох (скажімо, «архітектура — мистецтво», «архітектура — не мистецтво»), а безлічі тлумачень цього поняття.

Три шаблі пізнання — живе споглядання, абстрактне мислення і практика — в архітектурі, як і в інших практичних формах пізнання, нерозривно зв'язані між собою і злиті в єдиний безупинний процес, як би то не було прийнятне зараз, за часів панування філософського плюралізму.

Отже, архітектура — це і специфічне суспільне явище, зв'язане з мистецтвом, наукою, технікою, виробництвом (за А. П. Мардером), але не тотожне ані мистецтву, ані науці, ані техніці, ані виробництву; це і універсальний феномен людського існування, відображений часовими-тимчасовими-просторово-тимчасовими змінами навколишнього середовища з метою самовираження особистості, гармонізації простору і передачі генетичної інформації нащадкам.

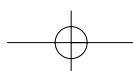
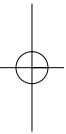
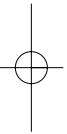
1. *Причетій Є. М., Черній А. М., Чекаль Л. А.* Філософія. — Київ, 2003. — С. 574.
2. Там само. — С. 186.
3. Там само. — С. 190; Современная западная философия: Словарь. — М., 1991. — С. 113.
4. История философии. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 318–319.
5. Там само. — С. 318.
6. *Тимофієнко В.* Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни і поняття. — Київ, 2002. — С. 40.
7. *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003. — С. 35.
8. Архітектура: Словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — Київ, 1995. — С. 27.
9. *Власов В. Г.* Архітектура: Словарь терминов. — М., 2003. — С. 18.
10. *Тимофієнко В.* Архітектура і монументальне мистецтво. — С. 40.
11. *Батарович Н. И.* Архитектурный словарь. — СПб, 2001. — С. 29.
12. История философии. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 191. Див. також спеціальну статтю: *Михайлов А. В.* «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука. — М., 1985. — С. 233–239. В цій статті доводиться, що афоризм «архітектура — це застигла музика» належить Йосефу Гьорресу (1776–1848), але ж аналогічні вислови залишили і Шеллінг, і Ф. Вішер, і А. Шрейбер: епоха романтизму була одностайною в метафоричному осмисленні архітектури як явища.
13. Там само. — С. 192.
14. *Хайт В. А.* Об архитектуре, ее истории и проблемах. — М., 2003. — С. 354.
15. Там само. — С. 267.
16. Там само. — С. 356.
17. *Уманцев Ф. С.* Этюды по истории архитектуры и искусства. — Киев, 2002. — С. 42.
18. Там само. — С. 45.
19. *Аполлон:* Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997. — С. 55.
20. Там само. — С. 41.

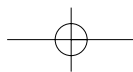
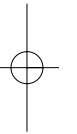
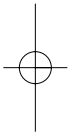
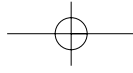
21. Хайт В. А. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — С. 60.
22. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / Пер. с ит. — М., 1934. — С. 33.
23. Білик М. С. Філософський зріз архітектурної діяльності і теорія формування складних систем в містобудуванні. — Тернопіль, 2000. — С. 37.
24. Хайт В. А. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — С. 242.
25. Там само. — С. 354.
26. Там само. — С. 356.
27. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии: В 3 кн. — СПб, 1993–1994. — Кн. 3. — С. 200–201.
28. Власов В. Г. Архитектура. Словарь терминов. — М., 2003. — С. 125.
29. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — С. 52–53.
30. Архитектура: Словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 27.
31. Мардер А. П. Теоретичні основи естетики архітектури. — Київ, 2002. — С. 10.
32. Архитектура: Словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 33.
33. Там само. — С. 32.
34. Там само. — С. 34.
35. Объемно-пространственная композиция. — М., 2003. — С. 45.
36. Комарова И. И. Архитекторы. — М., 2000. — С. 55.
37. *Le Corbusier. Vers une architecture.* — Paris, 1923. — P. 50.
38. Лебедев В. В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. — М., 1993. — С. 13.



Розділ другий

ВІРТУАЛЬНА  
РЕАЛЬНІСТЬ АРХІТЕКТУРИ









Перш ніж перейти до розгляду питань, пов'язаних з матеріальною складовою архітектури, з архітектурною формою, уявляється цікавим дослідити питання, котре останнім часом отримало несподіваний акцент: чим є архітектура, крім своєї речовинної реалізації в матеріалі? Іншими словами, розглянути з філософської точки зору проблему існування віртуальної архітектури як особливої форми віртуальної реальності. Це тим більше не здається зайвим, оскільки влада комп'ютерної розробки архітектурного проекту набуває все більшу силу і фахове поширення.

**Природа віртуальної реальності.** Поняття *віртуальної реальності* має і вузький, і широкий смисл. У вузькому смислі віртуальна реальність — це чи ігрові, чи необхідні з технічної точки зору «штучні реальності», що виникають завдяки впливу комп'ютера на свідомість, коли, наприклад, на людину надягають «електронні окуляри» чи «електронні рукавички». У цьому випадку свідомість занурюється у деякий вигаданий, сконструйований за допомогою комп'ютера можливий світ, у якому людина може рухатися, бачити, чути і сприймати дотиком — віртуально, такий світ, який вона може також і конструювати задля певних практичних цілей (архітектурне проектування).

У широкому смислі віртуальні реальності — це будь-які змінені стани свідомості: психотичні або шизофренічні параноїдальні марення, наркотичне чи алкогольне сп'яніння, гіпнотичний стан, зміна сприйняття світу під дією наркозу. Віртуальні реальності виникають у пілотів на надзвуковій швидкості, в ув'язнених, у підводників, людей, що зазнають стрес (наприклад, під час авіа- чи автокатастрофи), у клаустрофобів, практично в усіх, хто якимсь чином насильно обмежений у просторі на досить тривалий час. У вузькому смислі віртуальні реальності — штучно створені реальності для певного ігрового або прагматичного діяння.

Як широке, так і вузьке розуміння віртуальної реальності таїть у собі парадокс. Уже сама етимологія цього слова (від *лат. virtus* — «істина») суперечить його значенню, що для носія повсякденної свідомості є синонімічним чомусь начебто «уявлюваному, вигаданому, ілюзорному». Суть парадокса полягає в тому, що з кінця ХХ століття, з певною зміною ідеологічної парадигми колишня дилема діалектичного матеріалізму: «що первинно — матерія або свідомість?» — зазнала важливих змін.

У XIX ст. філософи досить чітко членувалися на три категорії: тих, хто визнавав первинність матерії (матеріалісти, позитивісти, реалісти); тих, хто визнавав первинність свідомості, чи духу (ідеалісти), і тих, хто на питання, що первинно, а що вторинне, відповідали: «не знаю» (агностики). Абсолютний ідеалізм, останній напрям у класичній філософії, гранично загострив проблему, заявивши, що матеріальне лише здається реальністю, насправді ж справжньою реальністю є реальність Абсолюту.

Але справа полягає ще й у тому, що класичний розподіл філософів на матеріалістів, ідеалістів і агностиків перестав відігравати вирішальну роль у філософії XX ст. Так, наприклад, логічний позитивізм, якщо застосувати до нього класифікацію XIX ст., був агностичною течією, оскільки на питання, що первинно, а що вторинне, відповідав: «не знаю». На початку XX в. у Кембриджі, як свідчить Бертран Рассел, існував характерний каламбур: «What is mind? — No matter. What is matter? — Never mind» («Що таке свідомість? — Неважливо. Що таке матерія? — Несуттєво».) У дійсності питання про матерію і свідомість було зняте і замінене іншим протиставленням: мова — реальність. Фундаментальна відмінність другої позиції від першої полягає в тому, що вона носить не метафізичний, а семіотичний характер. Тобто реальність протиставляється тепер не свідомості чи духу, а мові, яка теж є частиною реальності, оскільки в ній крім плану змісту (значення і смислу) є план вираження (матеріальна форма). І питання стоїть не так, що є первинним в онтологічному сенсі, мова чи реальність, тобто не «що було раніше» — так питання ставити безглуздо, на нього одна відповідь: «ми цього не знаємо». Питання стоїть по-іншому: що більш фундаментально в прагматичному сенсі, на що можна твердіше опертися — на реальність чи на мову? Специфіка філософії XX в. полягала в тому, що на це питання вона відповідала, що більш фундаментальним є мова, що легше опертися на мову, тому що вона простіше улаштована, ніж реальність.

До того ж, реальність немислима поза мовою, саме слово «реальність» — частина мови. Звідси гіпотеза лінгвістичної відносності, відповідно до якої не мова визначається реальністю, а реальність визначається мовою. Аби орієнтуватися в реальності, треба знати мову, оскільки кожна мова членує реальність по-своєму.

От чому штучна ілюзорна реальність була названа віртуальною: тому що вона ближче до мови, ніж до «реальності», і, отже, є більш реальною, ніж сама реальність.

Підійдемо до того ж питання з іншого погляду, психологічного. Уже Людвіг Вітгенштейн у «Логіко-філософському трактаті» (1921 р.) висловився з цього приводу просто й афористично. Він вважав, що світ щасливого і світ нещасливого — це різні світи. Коли людина занедужує чи в неї вмирає хто-небудь з близьких, реальність різко змінюється. І, навпаки, в ейфорійному, гіпоманіакальному стані реальність здається яскравою і святковою. Про таку людину кажуть, що вона бачить світ «через рожеві окуляри». Це і є віртуальна реальність: рожеві окуляри гіпоманіяка, сірі окуляри пригніченої людини, чорні окуляри сліпого, котрий узагалі

сприймає реальність якось зовсім по-іншому. Саме собою зрозуміло, що реальність філософа-аналітика відрізняється від реальності феноменолога чи прагматика. Європейський екзистенціаліст бачив світ інакше, ніж східний дзенський проповідник. Таким чином, будь-яка реальність, про яку міркують, про яку говорять і пишуть за допомогою мови, є віртуальною.

У вузькому смислі віртуальною реальністю називають тривимірний ілюзорний простір інтерактивної комп'ютерної гри чи прикладної комп'ютерної програми для розробки пластичних довкілля, усередині якої знаходиться або граючий, або проектувальник.

**Три простори архітектури: матеріальний, соціальний, віртуальний.** Як відомо, *простір* — це форма співіснування матеріальних об'єктів і матеріальних процесів. Це поняття нерозривно пов'язано з поняттям *час*. Час — форма і послідовні зміни станів об'єктів і процесів (які характеризують тривалість їхнього буття). Простір і час мають об'єктивний характер, нерозривно зв'язані один з одним, нескінченні. Універсальні властивості часу — тривалість, неповторюваність, необоротність; загальні властивості простору — довжина, єдність переривчастості і безперервності.

Задавалося б, при всій багатогранності простору універсальне визначення нібито знайдене. У той же час існують окремі випадки простору: фізичний (геометричний), соціальний (історичний), віртуальний (інформаційно-технологічний). Аналізу взаємини цих категорій і будуть присвячені міркування в цьому розділі.

В архітектурі існує й інша споконвічна проблема простору — його співвіднесеність з категорією маси. У різні історичні періоди розвитку архітектури мали місце різноманітні спроби розв'язання цієї проблеми. Однак більшість з них виявилися безрезультатними через антагоністичний характер протиріччя простору і маси. Виникла необхідність поглянути на проблему простору значно ширше, вийти за межі умовності його фізичного сприйняття, відбити розмаїття його проявів, довести поліонтологічність простору на прикладі архітектури.

Усі ми звикли до стереотипного фізичного сприйняття простору як чотири-вимірної складової людського буття. Однак у сучасній мистецтвознавчій літературі поняття «простір» звичайно зв'язується з тривимірною моделлю, заснованою на поняттях евклідової геометрії і системі прямокутних координат. Простір мислиться як абстрактна субстанція, що однорідно простирається. «Час» відбивається абстракцією одновірної тривалості і необоротної послідовності явищ. На рівні повсякденної свідомості такі уявлення, котрі відповідають потребам повсякденної практики, цілком достатні. Тривимірний модель простору дозволяє порівнювати предмети, служить зручним засобом, аби фіксувати задумані образи просторових перетворень, а потім переносити задум у натуру. Практичними і звичними є уявлення про час, що забезпечують координацію людської діяльності. Вони, однак, уже не задовольняють сучасне наукове знання. А. Ейнштейн вважав, що «уся фізична реальність, імовірно, може бути представлена як поле, компоненти якого

залежать від чотирьох просторово-часових параметрів. Те, що утворює просторовий характер реальності, являє собою в цьому випадку просто чотиривимірне поле»<sup>1</sup>.

Одними лише координатами тривимірних геометричних ґрат і відліком лінійної послідовності часу не може бути описаний і образ оточення. Кількісний аналіз не дає уявлення про модель середовища в людській свідомості, тому що в ній матеріал безпосереднього сприйняття з'єднується з уявленнями, накопиченими попереднім досвідом, а індивідуальні психічні установки — зі значеннєвими цінностями, виробленими в даній культурі. Простір і час переживаються і сприймаються суб'єктивно. Тому приходиться говорити про сприйманий чи, точніше, про «пережитий час», так само як і про «пережитий простір». Їхня реконструкція необхідна для художньої творчості, зверненої до сфери емоцій та ідеологічних цінностей.

З фізичним простором досить тісно пов'язане поняття образ. Образ — це результат і ідеальна форма віддзеркалення об'єкта у свідомості людини, що виникає в умовах суспільно-історичної практики на основі й у формі знакових систем. Сутність архітектурного образу досить чітко відображається тріадою: образ — алгоритм реалізації — архітектурний об'єкт. Алгоритм втілення архітектурного образу являє собою процес розвитку архітектурного задуму, за допомогою якого динамічні етапи поступового втілення архітектурного образу періодично переходять з одного стану в інше з метою досягнення кінцевого результату — задачі архітектурного об'єкту в експлуатацію. Результати життєвого циклу знаходять відображення в логічно завершеній відповідності первісної ідеї архітектурного об'єкту кінцевому результату, у співвідношенні корисного результату — до обсягу витрачених ресурсів. У зв'язку з цим особливу увагу необхідно приділити проблемі втілення архітектурного образу в просторі і масі, що є винятково проблемою фізичного простору.

Першооснова становлення і буття архітектурної форми — структура простору, котрий організується засобами «мистецтва будувати». Створення простору, що вміщає людей і процеси людської життєдіяльності, — споконвічна задача архітектури. Для рішення цієї задачі використовуються матеріальні елементи, які вичленюють і організують архітектурний простір; він виникає й існує у взаємодії з їх масою. У розмаїтті можливих проявів такої взаємодії беруть початок особливі ознаки, якими визначаються специфіка архітектурних організмів і їхні типи; цим розмаїттям визначається і широта діапазону художньо-естетичних засобів зодчества. «Архітектура стає мистецтвом лише з того моменту, коли маса і простір, чи, вірніше, синтез їх, переживаються як цінності художні», — писав на початку 1920-х років один з основоположників радянської теорії архітектури О. Г. Габричевський<sup>2</sup>.

Однак логіки поняття *фізичний простір* не завжди вистачає для опису і характеристики певних життєвих проблем. У зв'язку з цим виникає потреба залучення наступної форми просторового існування архітектури, а саме — *соціально-*

го простору. При цьому особливу увагу слід приділити дискретності простору, а також системі взаємин «суб'єкт — об'єкт».

Соціальний час і простір — категорії, котрі описують соціальне буття як процес таких, що сполучаються і змінюють один одного, різноманітних видів людської діяльності<sup>3</sup>. Соціальний час фіксує стійкість соціальних форм як їхню відтворюваність, соціальний простір репрезентує рух людського буття у вигляді певної координації людей, їхніх дій і предметних умов, засобів і результатів їхнього життєвого процесу, у формах їхньої безпосередньо спільних взаємодій. Таке розуміння соціального часу і соціального простору вказує на розбіжність тривимірного «перетину» соціального процесу, освоєного людьми в їхньому побуті, і чотиридимірного, просторово-тимчасового «об'єму» соціального буття.

Соціальний час і соціальний простір виступають категоріями соціального буття не лише в тому смислі, що вони описують його на духовно-теоретичному рівні; вони виступають вихідними схемами побудови повсякденної поведінки людей та їхніх повсякденних взаємодій, тобто вони постійно діють на рівні діяльності соціальних індивідів як умови зв'язаності, безперервності, організованості соціального процесу. Простіше говорячи, вони виступають соціальними зв'язками, що кооперують послідовності і сполучення людських сил, дій та їхніх втілень. Одним з таких втілень є архітектура, за допомогою якої можна визначити характер соціального простору і людських взаємин на певному відліку розвитку цивілізації.

У традиційних формах суспільства просторові характеристики соціального буття виражали час і підкоряли собі його вимір. У Новий час, у ході формування індустріального суспільства, здійснюється «перекидання» цієї залежності: час стає головним вимірником соціальних якостей людей і речей. Будь-які людські сили і здібності зводяться до середніх чи необхідних витрат часу, можуть транслюватися в соціальному процесі, обмінюватися, складатися в загальну суму. Утворюється деякий однорідний соціальний простір, що виражається у формах часу.

Відомо, що фізичний простір є об'єктивною формою існування матерії. А соціальний простір є форма буття соціальної матерії, тобто суспільства, що представляє собою продукт взаємодії людей, котрі створюють матеріальні і духовні цінності. Фізичний простір існує незалежно від соціальної матерії. Що стосується соціального простору, то він не існує поза соціальною матерією, тому що виникає разом із суспільством. Тому аналіз соціального простору припускає вивчення становлення єдиної світової історії, що існувала не завжди, оскільки вона була просторово, політично й економічно розрізнена і не являла собою єдиного цілого. До того ж, як затверджує К. Янагіда, один з авторів концепції історичного простору, — будь-який простір носить історичний характер, а будь-яка історія — просторовий<sup>4</sup>. Складність розглянутої категорії багато в чому зв'язана з інтегративним характером соціопростору. *Соціальний простір* включає реалії неорганічної природи, біологічних закономірностей і суспільно-економічних тенденцій. Крім того, не можна забувати про соціально-психологічні і духовні процеси,

що також входять у зміст поняття соціального простору. Отже, соціальний простір — поняття багатоаспектне.

Варто відзначити, що специфіка соціопростору полягає в тому, що його виникнення і розвиток цілком зв'язаний з діяльністю соціального суб'єкта. При цьому, відбиваючи відношення суб'єкта до зовнішнього світу, соціальний простір виявляється в матеріальних і духовних відносинах людей і результатах їхньої діяльності. Таким чином, можна виділити два взаємозалежних аналітичних рівні соціального простору.

*Перший рівень* включає сукупність засобів виробництва, елементів виробничої і соціальної інфраструктури. Він виявляється у всьому розмаїтті людського розселення і природних комплексів, включених у процес суспільної діяльності. Соціальний простір у цьому вимірі виступає як матеріально-просторове утворення, дислоковане в природному (географічному) просторі як штучне середовище життєдіяльності суб'єкта. Це свого роду олюднений природний базис, чи «друга природа». Цей щабель соціального простору відбиває систему відносин «людина — навколишнє середовище».

*Друга розмірність* соціопростору зв'язана з системою відносин «людина — людина». Тобто, соціальний простір тут — абстрактний простір, репрезентований сукупністю соціальних зв'язків і відносин.

Описуючи властивості соціального простору, варто мати на увазі, що він не може бути зрозумілим поза звертанням до його внутрішніх зв'язків із соціальним часом. Як відзначав Г. Є. Зборовський, «соціальний простір не є простим відображенням середовища життєдіяльності суб'єкта, найбільш повно він виявляє свою сутність лише в нерозривній єдності із соціальним часом, виявляючи внутрішні властивості у спряженості із соціально-часовими характеристиками суспільного розвитку»<sup>5</sup>.

З поняттям про простір тісно зв'язане поняття про час. Оскільки час — лінійний процес, спрямований з минулого в майбутнє, — то соціальний час існує у виді трьох модусів: минулого, сьогодення і майбутнього. Він не є зворотнім і має свою особливу структуру, зв'язану з різними областями суспільної діяльності. Свого часу Л. М. Гумільов помітив, що частина етносів продовжує жити минулим (пасеїзм), частина живе в сьогоденні (актуалізм), а інші живуть майбутнім (футуризм)<sup>6</sup>. У пасеїзмі кожний активний будівник етнічної цілісності відчуває себе продовжувачем лінії предків. Це свідчить про те, що минуле не пішло, воно перебуває в людині, і тому до нього варто додавати щось нове, тому що тим самим минуле, «накопичуючись», просувається вперед. Кожна прожита хвилина сприймається як збільшення до існуючого минулого. В актуалізмі люди забувають минуле і не хочуть знати майбутнього. Вони хочуть жити зараз і для себе. Вони мужні, енергійні, талановиті, але те, що вони роблять, вони роблять для себе: скажімо, шукають високого соціального статусу, аби насолоджуватися владою, тому що для них реально тільки сьогодення, під яким неминуче розуміється своє, особисте. Футуризм — ігнорування не тільки минулого, але і сьогодення — заради

майбутнього. Минуле відкидається як зникле, сьогодення як неприйнятне, реальною визнається мрія.

Описані тенденції поширюються і на сучасне українське суспільство. Хоча якщо розглядати архітектуру через призму соціального простору, для неї, у цілому, не характерно жити майбутнім. Наприклад, у Києві сьогодні дехто явно тяжіє до минулого, намагаючись створити архітектурну утопію, засновану на минулому; відтворити вигаданий Київ столітньої давнини, аргументуючи це необхідністю збереження історичних цінностей архітектури. Однак, навіть спекуючи на інтуїтивних відчуттях народних мас про краще минуле, виконуючи певне політичне замовлення, засноване на використанні і відродженні національної ідеї про славне минуле українського народу, не завжди вдається одержати очікуваний результат. Оскільки охороняти історичні цінності необхідно в їх власному історичному просторі (Софія Київська, Києво-Печерська лавра, Михайлівський монастир), а не в соціальному просторі столиці європейської держави ХХІ століття.

Необхідно відзначити також, що історичні мотиви соціального простору закладені генетично. Людство з давніх-давен побоювалося майбутніх змін. Минуле є інтуїтивно зручним і звичним для пересічних споживачів. Однак якщо ми хочемо рухатися вперед до загальноєвропейського майбутнього, необхідно прислухатися і до архітектурних інтересів комерційних і фінансових корпорацій, котрі бажають бачити Київ у модернізованому архітектурному варіанті, здатному задовольнити запити іноземних інвесторів. Що стосується обивателів, їхня масова свідомість запрограмована алгоритмом — «живи сьогоднішнім днем». Головне їхнє устремління зводиться до боротьби за зайві квартирні квадратні метри і за право володіння ними. До того ж, масовою свідомістю рядових обивателів досить легко маніпулювати за допомогою ідеологічної обробки засобами масової інформації.

Таким чином, на власному досвіді переконуємося у немінучості конфлікту між минулим і майбутнім у соціальному просторі, оскільки, навіть фізично знаходячись поруч, насправді можна перебувати на величезній соціально-історичній дистанції. У зв'язку з цим виникає необхідність обмеження одних процесів і супуття поширенню інших процесів з метою досягнення оптимального варіанта існування архітектури в соціальному просторі. Хоча ментальний конфлікт між минулим і майбутнім у соціальному просторі є вічним, але, за твердженням Л. М. Гумільова, він буде присутній завжди, оскільки обумовлений історично.

У той же час соціальний простір і час справляють значний вплив на сприйняття визначних архітектурних об'єктів. Будь-який простір — це система координат, що передбачає визначене порівняння об'єктів, котрі знаходяться у межах цієї системи. Соціальний простір — це система координат, у якій за допомогою архітектурних об'єктів відображаються соціальні відносини суспільства на різних етапах його розвитку. Наприклад, досить простежити, як змінилося ставлення суспільства до таких архітектурних об'єктів, як мавзолеї з часів поховання Мавсола до існування в ХХІ ст. мавзолею Леніна. Те саме стосується відносин до церковних споруд, які, починаючи з Візантії, були об'єктом преклоніння й

обожнювання, однак у Радянському Союзі під впливом соціально-ідеологічних змін стали повсюдно знищуватися і руйнуватися як символи аморальності й ідопоклонства. З розпадом радянського «колоса» ситуація змінилася з точністю до навпаки.

Таким чином, бачимо, що архітектура є барометром соціальних змін у суспільстві, так би мовити, лакмусовим папірцем соціального простору. Вона задає вектор сприйняття країни, міста, культури народу. Також досить цікаво відзначити факт соціального відношення до таких унікальних архітектурних споруд, як єгипетські піраміди. Якщо у Стародавньому Єгипті це були символи могутності влади фараона, то тепер вони сприймаються як архітектурні дива цивілізації, що сприяють залученню туристів і одержанню додаткового прибутку від їхньої «естетичної експлуатації».

Символами сучасної могутності цивілізації є інші архітектурні об'єкти — хмарочоси, що своєю захопленістю і наближеністю до небес прагнуть показати велич людства і його досягнення в архітектурі і будівництві, із врахуванням при цьому національних елементів соціального простору. Прикладом цього є будівництво грандіозного хмарочоса — вежі Джин Мао в Шанхаї висотою 422 м з використанням елементів форми традиційної китайської пагоди, що додала рушійну візуальну силу цій вежі<sup>7</sup>. Таким чином, у соціальному просторі було здійснено те, що виявилось не під силу фізичному геометричному простору, а саме: відбулося воз'єднання давньої китайської архітектурної форми пагоди, яка символізує духовність і блокує навколишнє зло, з формою хмарочоса, яка віддзеркалює міць і велич техногенної цивілізації нашого часу.

На відміну від фізичного соціальний простір відбиває умовні границі, у межах яких розвивається життєдіяльність суспільства. Кожна людина по-різному включається в цей простір, докладає різних зусиль до його упорядкування і використання з метою досягнення бажаного діяльнісного результату. Соціальний простір тісно зв'язаний із соціальним часом, і аж ніяк не зводиться до якоїсь оболонки соціального життя, до місця, до арени дії людей, а являє собою саме життя, його насиченість, масштаби, інноваційність.

Таким чином, можемо констатувати, що соціальний простір архітектури — це сукупність станів архітектурних об'єктів усередині системи соціальних координат, що дозволяють визначити соціальний розвиток і стратифікацію будь-якого суспільства.

Однак XXI століття надало можливість нового підходу до розв'язання архітектурних задач через призму використання *віртуального простору* в процесі проектування і використання будинків і споруд.

Саме у віртуальній реальності (в якій зароджуються джерела оригінальних творчих архітектурних ідей і рішень, формується уявлення про майбутні архітектурні об'єкти перед їхнім первинним утіленням на папері) і віртуальному просторі (в якому ці ідеї розвиваються і навіть утілюються) існують образи майбутніх архітектурних об'єктів.



Можна сказати, що *віртуальна реальність* — це оболонка, котра завжди «огортає» нас у формі нашого сприйняття і тим самим є такою, що виокремлює нас од світу, дає життєвий простір образам наших ідей. Ця оболонка, очевидно, має захисну функцію і служить своєрідним демпфером (від *нім.* Dämpfer — глушитель; пристрій для зменшення розмаху механічних коливань<sup>8</sup>), чи буфером між людиною і довкіллям.

У випадку штучно створюваних віртуальних реальностей виникає не просто ще одна додаткова оболонка, — часто виникає новий, інший модус сприйняття, котрий спотворює чи витісняє собою колишній, приростаючи до нас, немов нова шкіра. Свого часу цю ідею досить вдало використовував австрійський архітектор Фріденсрайх Хундертвассер, котрий створив концепцію трьох оболонок людини, які віддзеркалюють сутність її існування: шкіри, одягу й архітектури. (Слід зазначити, що чи не найпершим про такі «оболонки» розмірковував у 1920-ті рр. О. Г. Габричевський у статті «Одяг і будівля»<sup>9</sup>).

**Віртуальний простір.** Основним простором для прояву віртуальної реальності в сучасному світі, світі XXI століття, є комп'ютерна технологія відтворення розумової реальності: графіка, анімація, усі те, що дозволяє за допомогою новітніх технологій звільнити свідомість творчої людини, котра створює матеріальний простір (архітектурну форму), від ремісничого в прагматичному смислі аспекту. Для тих, хто звертається до області комп'ютерної графіки й анімації, головною проблемою є усвідомлення, що саме являє собою цей, що здається настільки новим і незвичним, засіб візуальної пластики, і яке місце воно посідає чи здатне посісти серед наших традиційних культурних і життєвих цінностей.

Ситуація, в якій перебуває тепер більшість людей, котрі займаються комп'ютерною графікою й анімацією, — це, в основному ситуація гри в «нову іграшку». Сьогодні феномен електронної культури в основному використовується як імітативні магічні трюки (у рекламі, ігровому й інтерактивному кіно, відеоіграх, комп'ютерних фільмах) або як натуралістичні імітації (у тренажерах-симуляторах, типу гри у гольф і автоводження)<sup>10</sup>. Однак феномени електронної культури часто-густо вимагають більш глибокого осмислення й уживання в системі загальнолюдських, загальнокультурних цінностей.

Сьогодні рівень усвідомлення, а слідом за ним і рівень розвитку чи освоєння тієї чи тієї культурної або технологічної області — завжди дуже точно (і незалежно від нашого бажання) відповідає наявним потребам людини і суспільства, що б про це не думали люди і суспільство. Ця відповідність, зважаючи на все, підтримується через нас, але поза нашою волею.

Трохи інакше обстоїть справа з програмними продуктами, націленими спеціально на створення віртуальних реальностей і віртуальних просторів з метою наступної реалізації їх у матеріалі: мається на увазі процес архітектурного, дизайнерського, художнього, інженерно-будівельного проектування і конструювання. Дійсно, образ, що виникає у мене в голові під час читання, як і моя дія у віртуальному світі комп'ютерної гри чи комп'ютерного проектування, існує саме

для мене, у моєму сприйнятті — і ніде більше: у матеріальному смислі ця реальність є ірреальною. Вона стає матеріальною завдяки так званій «твердій копії»: перш за все — паперовій роздруковці.

Оскільки нас цікавить штучним образом створювана віртуальна реальність, справжня проблема полягає в моделюванні екологічно чистих (у плані їхньої адекватності реальності) модусів сприйняття, що і закладаються в ті чи інші екранні продукти (відео-, теле-, кіно-, анімаційну і комп'ютерну продукцію). Структурний опис світу, будучи сприйнятим, створює так звану когнітивну (уявну) «карту реальності», наявність якої в голові кожного з нас тільки і дає нам можливість успішно діяти у світі (під дією розуміється не тільки фізична дія — рух, жест, міміка, а також і емоційна реакція на те, що відбувається, і нарешті, — реакція ментальна, уявна).

З чого ж складається ландшафт на цій когнітивній карті? Його елементи можна назвати по-різному: архетипами, інваріантами сприйняття, базовими властивостями реальності, універсальними законами існування. Їх можна вважати об'єктивними властивостями світу чи породженнями нашої свідомості, деякими культурними міфологемами на зразок фантомів чи симулякрів. У будь-якому випадку в нашій свідомості існують і відображаються у виді екранних продуктів деякі закономірності сприйняття<sup>11</sup>. Саме ці закономірності — як би ми до них не ставилися і як би не називали їх — є для нас реальними, оскільки цілком реальним є їхній вплив на нас (для мене не так важлива природа собаки, котра налякала мене, — мій переляк є для мене абсолютною реальністю; чи був собака голографічним фантомом, механічним роботом чи складалася з плоті і крові, — для мого переляку, що відбувся, це байдуже). Ці закономірності ми будемо надалі розглядати як принципи візуального мислення, за допомогою яких і створюється ландшафт карти наших уявлень про світ віртуальної реальності.

Основною передумовою міркувань виявляється уявлення про обов'язкову взаємоподібність (чи ізоморфізм) певного базового варіанта, його екранного образу і наступної «твердої копії» (роздруковка проекту, макет і т. ін.). Цей ізоморфізм може бути і візуальним, і акустичним, може передаватися через образ руху (і не тільки руху об'єкту, але набагато частіше — через образ взаємного зрушення або кінетичної взаємодії об'єкту і точки зору), через характер зміни кольору чи форми, освітленості і текстури (тектури), через систему умовчань і обмежень, тобто — за допомогою відсутніх у даному віртуальному просторі властивостей<sup>12</sup>. Так у К. Кастанеди дон Хуан учив недбайливого учня Карлітоса «замість дослідження природи речей вчитися використовувати їх такими, якими вони є для цілей своєї еволюції». Можливо, саме така задача і є найбільш насущною відповідно до комп'ютерного середовища.

Питання, таким чином, полягає не зовсім у тому, чим саме є віртуальна реальність, а скоріше, в тому, як вона може допомогти мені на моєму життєвому шляху. Це «як» і проводиться нами у виді «екологічного підходу» до проблем *електронної естетики*. Скажімо, шухляда столу — це модель «світ у світі» — є коробкою в коробці.

Нарощування технологічних оболонок, котрі захищають нас від світу поза залежністю від наших зусиль, а світ — від нас, можна назвати самозомбуванням вищого порядку: як природний і немінучий результат небажання впливати на шлях еволюції власної природи<sup>13</sup>.

Таким чином, віртуалізація як захисна оболонка не несе в собі нічого принципово нового. Наша планета також відділена атмосферними й іншими оболонками від навколишнього простору, а наша галактика — від інших галактик. З таких самих шарів складається і наш енергетичний кокон, котрий ми «дірявимо» думками, емоціями, учинками — так само, як це роблять «шаттли» і «салюти» із земною атмосферою. Віртуалізація ж як процес творчий — малодосліджена галузь знання про комп'ютерне проектування, в якому роль центрального важеля, технічно організованого більш складно, ніж ремісника, до деякої міри «інструментальна» свідомість архітектора, грає система візуальної організації екрану й «за-екранного» простору. Саме «екранно-заекранний» простір і є тим простором сучасного архітектурного проектування, в якому об'єкт завжди віддзеркалений віртуальним чином, буквально — *віртуальним образом*.

Однак існує поняття і про інший віртуальний простір, який також зв'язаний з архітектурою.

**Духовний простір архітектури з позицій віртуалістики.** Оконтурювання віртуального простору найбільше чітко просліджується на прикладі архітектури. Так, у Києво-Печерській лаврі (у печерах), ступаючи по вузьких похилих переходах у п'їтмі, ледь освітленої восковою свічкою, зненацька розумієш, чому склепіння над головою кругміться, переходячи у нерівну, але м'яко-округлу арку, котру архітектор назвав би напівциркульним склепінням. Це матеріальні «обведення» вашого власного тіла. Вас оточує еліпс організованого вгорі порожнього простору, аби вільно вмістити в себе еліпсоїд енергетичної оболонки свого духу, пропустити його вгору, розсунувши в усі усяди відстау масу породи. Фізично ваше тіло тут не береться до розрахунку — за винятком ніг: саме для них еліптичний перетин коридору підкреслений знизу горизонтально підлоги. От звідки виходить світова традиція використання в храмовій архітектурі вівтарної конхи, абсиди, арки. Розмірковуючи про аркади з напівциркульним склепінням, розумієш, що архітектура копіює форму мене, але не тілесну, а духовну, — цілком конкретну і певну форму кокона (ембріону) звичайної людини. В арковому просторі ви повертаєте собі форму себе «широкого», себе «тонкого». У сакральному смислі це явище архітектурної форми можна назвати віртуальним.

Настільки ж характерними є і «обведення» мертвого тіла людини. Коли душа залишає тіло, форма його тонкої оболонки зникає. І тому форма труни вже копіює фізику такого, що стало непотрібним, тіла, котре в ній ховається, видаляється з поглядів живих, або формою кутастої шухляди засвідчує смерть як відсутність м'яких «обведень» кокона (ембріону) духу. Кутасті коробки-домовинки побутової віртуальної плеїерної (у всіх відносинах) апаратури нині згладжують

кути, тяжіючи до еліптичних злитків. Навряд чи це випадково. До того ж, згадайте, яку форму має стеля у вашій кімнаті?<sup>14</sup>

Якщо властивості віртуальної реальності можна розраховувати заздалегідь і проєкціювати потім на реципієнта, спитаймо, чи можливий модус існування віртуального продукту, який стосується підстави еволюції людини, котру зазвичай зв'язують з сакральним змістом життя, культури, мистецтва? Сакральна практика багатьох церковних конфесій давно узаконила використання штучних засобів впливу на паству. Особлива акустика храмових залів протягом тисячоліття штучно підсилює слово священнослужителя і спів кліру. Відтоді як християнство вийшло з катакомб, воно явно і відкрито віртуалізувало простір храму — розписами, іконами, іконостасом, вівтарною преградою, вратами, свічками і світильниками, особливою зовнішністю й одягом священнослужителів, їхніми ритуальними позами, рухами, діями, гласами, розспівами і, нарешті, музикою: усе це знайшло своє місце в храмі, який став віртуально-духовним простором, тобто — простором моделювання поля сприйняття віруючого. Майже те саме можна сказати про сучасний буддизм, індуїзм, іслам, зороастризм, іудаїзм та інші релігійні конфесії. Усе в храмі підлегло одному: зануренню свідомості віруючого у Бога, обволіканню його Богом, виходженням у Богові. Такою й є акустика храму, котра розширює не лише матеріальний простір храму, але й свідомість віруючої людини. Такою є його об'ємна пластика, що веде геть від тіла. Такою є його зоровість, що кличе за межі зримого. Але й печера у катакомбах уже була віртуальним простором, простором маніпулювання психікою, простором моделювання певного сакрального стану свідомості<sup>15</sup>. Архітектурне проєктування за допомогою комп'ютера — у цій нібито «шухляді-печері» монітору — свого роду розвиток печерного зодчества «навпаки»: архітектор, проєктуючи, створює в уявному просторі реальності монітора певну реальність, котра, однак, не базується «ні в чому», що можна було б відчутти якими-небудь іншими органами почуттів, окрім зору. І тому в абстрактно-філософському сенсі багато кому може спасти на думку критичне судження: адже віртуальна реальність — це неправда, фальшивка, імітація. Чи можна всерйоз говорити про її вплив і високогуманне використання, особливо, скажімо, з метою духовної еволюції людини? Можна, якщо проєктувати храм за допомогою комп'ютера, з огляду на всі його сакральні параметри, задаючи навмисно «храмове дійство як синтез мистецтв» (П. О. Флоренський) як основу програмного забезпечення. Павло Флоренський<sup>16</sup> вважав, що художній твір живе і вимагає особливих умов для свого життя, особливо — для свого благоденства, і поза ними, абстрактно від конкретних умов свого художнього буття, — саме художнього, — узятє, воно вмирає або принаймні переходить у стан анабіозу, перестає сприйматися, а часом і існувати як художнє. Говорячи принципово, ми повинні визнати, що в храмі усе сплітається з усім: храмова архітектура, наприклад, враховує навіть такий малий ефект, як в'ються по фресках і стовпах куполу стрічки блакитнуватого фіміаму, що своїм рухом і сплетенням майже безмежно розширюють архітектурний простір храму, зм'якшують

сухість і твердість ліній і, як би розплавляючи їх, приводять у рух. Усе це можна задати в комп'ютерній програмі як умову для проектування, і це важко зробити, проектуючи вручну. І тут дивна ситуація: як це виходило в наших предків, сакральною архітектурою яких ми так захоплюємося? Адаже слід наголосити наступне: у комп'ютерній програмі як технічному засобі проектування храму можна закласти усі необхідні параметри майбутнього сприйняття храму зсередини і зовні, які протягом століть закладалися архітектором і поступово склали оперту на догмат традицію храмового будівництва. Тобто те, що було накопичено світовою практикою храмобудування, цілком можливо врахувати «одразу» за допомогою сучасних технічних засобів проектування. І результат досягається не емпіричним шляхом, як це було нещодавно, а віртуальним, котрий дозволяє широкі оперування проектними варіантами і досягнення потрібного ефекту до емпіричного втілення проекту.

Ваша дитина почула несподіваний різкий шум і злякалася. Її переляк не залежить від того, реальним чи «віртуальним» було джерело звуку. Він, цей переляк, і є справжньою реальністю. Все інше — не має значення. Тому проблема «облудності» образів віртуальної реальності — це проблема брехливих людей, що мають досить перекручене, «брехливе» сприйняття, котре не дозволяє їм не «лякатися» віртуальних звучань, ні — що більш істотно — радуватися їм. Відомо, що в умовах перебування у «тотальній» віртуальній реальності людина часто втрачає відчуття обмеженості власного тіла; замість цього з'являється почуття розпорошення тіла в просторі: людина немов стає «восьминогом» або «медузою», вільно простягаючись у різні сторони. Це і є ефект розширення свідомості — той самий, котрий у релігійних традиціях називають екстазом, духовною захопленістю, присноблаженністю чи богодухновенністю. У світських колах майже те саме називають психоделією. У випадку комп'ютерної віртуальної реальності це ефект має немовби «штучне» походження, ініціюючи сприйняття образів-симулякрів. Це якийсь «штучний екстаз». Але з цього погляду весь кінематограф (або архітектура), заснований на емоційній почутливості, можна назвати «наслідуваним екстазом».

З одного боку, якщо ваша дитина 24 години на добу проводить за ігровим комп'ютером, це негативно позначається на стані її здоров'я. З іншого боку — сучасний ігровий комп'ютер і багато програмних продуктів мають достатню «екзистенціальну» силу, закладену в них програмістами, художниками, дизайнерами, що може у багато разів перевищувати той екзистенційний потенціал, котрий ви здатні спрямувати на свою дитину, займаючись її «вихованням».

Проблеми, зв'язані з віртуальною реальністю, її функціонуванням, побудовою, можливим призначенням, — це проблеми розвитку нашої свідомості, нашої внутрішньої еволюції. Тобто ті самі проблеми, що існують уже тисячоріччя й у найбільш закінченому і явному виді представлені, мабуть, у виді рішень, пропонувананих світовими релігіями. Тому останнім питанням, що встає перед кожним з нас у процесі нашого «навігування» у віртуальній реальності нас самих чи в її електронній симуляції, — виявляється питання цілі шляху: для чого мені це? Якщо

відповідь на запитання дається з діяльнісної точки зору досить точно, виходить, існування у світі віртуальної реальності в рамках цієї діяльності є необхідним.

**Основні положення віртуалістики**<sup>17</sup>. У рамках традиційного світогляду прийнято вважати, що існує одне (монізм), два (дуалізм) чи декілька (плуралізм) вихідних, вічних, абсолютних, таких, що не зводяться одне до одного начал (видів буття, стихій), які породжують усі інші реалії. Вихідні начала вважаються справжніми, реально існуючими, а все інше — породженим і навіть нереальним. Те, що відбувається у вихідних началах, вважається сутністю, котра породжує явища, що відбуваються у породжених світах.

У віртуалістиці вважається, що породжене має такий самий статус реальності й істинності, як і те, що породжує; що тимчасовість існування не робить подію менш істотною, ніж те начало, котре її породило. Світ у цілому, як і будь-яка його частина, бачиться таким, у якому події породжуються, діють, породжують інші події, вмирають чи включаються в інші події: і все це *існує*. Світ виходить багатоплановим, складним, непостійним, в ньому увесь час породжуються і вмирають його частини і навіть цілі шари. І все це істинно, оскільки *існує* кожна частина існує на власних підставах. І немає обмежень ні вгору, ні вниз, ні шир, ні всередину.

Віртуалістика дає можливість по-філософському концептуалізувати віртуальність, зробити її предметом наукових досліджень і практичних перетворень. Віртуалістика — це тип світогляду. Це не заперечення традиційних філософії і науки, а розширення поля їхньої дії: віртуалістика впроваджує у світогляд нову реальність і пропонує новий ракурс погляду на світ. Базовою ідеєю, на якій будується віртуалістика, є ідея віртуального існування (віртуальної реальності).

Прийнято вважати, що усяка віртуальна реальність незалежно від її природи (фізична, психологічна, соціальна, технічна) має наступні властивості: породженість, актуальність, автономність, інтерактивність.

*Породженість*. Віртуальна реальність продукується активністю будь-якої іншої реальності, яка є зовнішньою стосовно до неї.

*Актуальність*. Віртуальна реальність існує актуально, тільки «тут і тепер», тільки доти, доки є активною породжуючи реальність.

*Автономність*. У віртуальній реальності — свій час, простір і закони існування (у кожній віртуальній реальності своя природа).

*Інтерактивність*. Віртуальна реальність може взаємодіяти з усіма іншими реальностями, у тому числі і з породжуючою, як онтологічно незалежна від них.

На відміну від віртуальної, породжуюча реальність називається *константною реальністю*. Віртуальність і константність утворюють категоріальну опозицію. У віртуалістиці віртуальність протиставляється не субстанціальності, як це було розвинуто у філософській традиції, а константності: віртуальна реальність може породити віртуальну реальність наступного щабля, ставши відносно до неї константною реальністю. І навпаки: віртуальна реальність може згорнутися в елемент своєї константної реальності. Система взаємопороджень і згортань віртуальних і константних реальностей утворює онтологічну модель (*див.* третій розділ).

Було б невірно розуміти віртуальність як нереальність (можливість, ілюзорну потенційність, уяву), віртуальність є *інша* реальність. У віртуалістиці задається існування двох типів реальності: віртуальної і константної, кожна з яких є рівноправною. Оскільки існувати у взаємопородженні і згортанні може необмежена кількість реальностей, питання про первинну реальність у віртуалістиці знімається: усі вони відносно безгрунтовні і відносно реальні. Це положення у віртуалістиці іменується «поліонтизмом», тобто цим поняттям охоплюється багато онтологічно рівнозначних реальностей. Таким чином, категоріальна опозиція «віртуальний — константний» — відносна, несубстанціальна й безпредметна. Слід вважати, що віртуальна онтологічна модель архітектури є новою для світової філософії ХХ—ХХІ століття.

У свій час, можливо навіть не усвідомлюючи цього, розробкою паростків моделей існування віртуального простору архітектури займалися представники так званої «паперової архітектури»: Леонардо да Вінчі, Джованні Баттиста Піранезі, Етьєн-Луї Булле, Іван Леонідов, Яків Чернихов. На папері вони будували палади, храми, цілі міста. І справа не в тому, що ці палади і храми не були реалізовані в константній реальності, а в тому, що вони ніколи не призначалися для здійснення. Вони були приречені на існування у віртуальному просторі світу ідей найзначніших архітекторів-новаторів. Вони не мали потребу в тому, аби константна дійсність поглинула пишноту й інтимність їх внутрішнього віртуального простору. Їхня творчо-проектна діяльність — цілий шар візіонерських проектів, саме те, що просуває архітектуру вперед. Ця пошукова діяльність значною мірою обігнала свій час на цілі сторіччя, ставши феноменом творчої діяльності всесвітньо відомих архітекторів. Це була не «включеність» у практику, а «виключеність» з неї. Тому ці проекти й не були призначені для реалізації. Але в цьому і полягає їхня цінність і унікальність<sup>18</sup>.

Проекти архітекторів-утопістів цікаві для архітектурної практики тим, що вони наочно показали простір віртуальної реальності, про який за часів життя цих майстрів ніхто з архітекторів-теоретиків і не думав: проекти-утопії важливі тим, що вони показували не кінцевий результат реальної проектної роботи, а вказували шлях, яким мала рухатися сучасна їм практика. Але образи їхніх творчих ідей, як ми тепер розуміємо, фактично «мешкали» у віртуальній реальності.

Однак не можна не зазначити, що у силу своєї поліонтичності віртуалістика все ж таки додержується принципу конструктивізму, тобто принципу певного матеріального, а не віртуального конструювання. Неможливо побудувати абсолютну картину світу, тому що ніяка з реальностей не може вважатися останньою, абсолютною. Тому будь-яка задача стає рішенням відносної задачі, рішенням, котре обумовлено свідомим вибором людини свого вихідного положення в системі світогляду. Таким чином, у віртуалістиці людина повинна усвідомлювати вихідні і кінцеві умови існування об'єкта, що конструюється. Більше того, в умови рішення задачі входить і конкретний стан людини, котра вирішує задачу, що в цілому і є конструктивним ставленням до світу. Архітектору, що проектує за допомогою комп'ютера, це положення повинне бути ближче від інших.

Для філософії в її класичному розумінні характерна *ситуація онтологічної позаположеності людини*, коли світ з'являється як зовнішній об'єкт розмірковувань. Поліонтичність несумісна з постулатом екстериторіальності, тому що людина не може бути ні просто субстанцією, ні абсолют, інакше стає безглуздою сама ідея людини. Це означає *визнання постулату іманентності*: людина належить тому світу, котрий вона сприймає і переживає. З точки зору віртуалістики інші типи світогляду мають справу винятково з константною реальністю. Таким чином, віртуалістика містить у собі константи світогляду як окремих випадок.

**Артея.** Слово «артея» — грецький синонім латинського «віртус». Артея — це *практична віртуалістика*. В інших видах практики або не визнається існування різних реальностей, і тому причина і наслідок розглядаються як стосовні до однієї і тієї самої реальності, або, якщо визнається існування різних реальностей, причина міститься або в реальності більш низького щабля (редукціонізм), або в реальності гранично високого щабля (трансцендування). У віртуалістиці і, відповідно, в її практичній частині, аретеї, джерело дії передбачається таким, що перебуває в реальності наступного, більш високого (а не гранично високого) щабля стосовно розглянутої події. У цій, більш високій реальності, знаходиться не причина, а власне «віртус» — сила, що викликає цю подію, тобто *казус*. У тій самій реальності, до якої належить казус, існує сукупність багатьох причин і умов, котрі забезпечують здійснення цієї події. Така модель дозволяє вийти за межі нескінченного ряду причин і наслідків, які викликали цю подію.

«Віртус — казус» є категоріальна опозиція, яка зводиться не до константних категоріальних опозицій «причина — наслідок», «причина — умова», «сутність — явище». Артея заснована на цілком певній філософії (онтологія, епістемологія, методологія), будується на відповідних філософським представленням творчих моделях і відповідних теоретичним моделям експериментальних дослідженнях. Таким чином, артея — тип практики, що має філософську і наукову (теоретичне й експериментальне) підставу. Філософське і наукове обґрунтування забезпечує ефективність практичних дій. Отже, артея — це не метод, не методика, а своєрідний тип віртуальної практики.

Віртуальна модель може містити в собі необмежену кількість різних щаблів реальності як того самого типу, так і відмінного типу. Це дає можливість розробляти методи віртуального управління як всередині однотипних реальностей, так і між будь-якими можливими типами реальностей. У силу властивості інтерактивності є можливим керівний вплив з боку віртуальної реальності на константну, і, отже, можливе віртуальне керування подіями у константній реальності. Саме цей тип і надає нам приклади з практики архітектурного комп'ютерного проектування і візуалізації проектів. Віртуалістика дає теоретичне і методичне обґрунтування для адекватного застосування систем комп'ютерної віртуальної реальності. Для віртуалістики комп'ютерна віртуальна реальність є одна з технологій аретеї (практичної віртуалістики). Віртуалістика дає можливість адекватного включення технології комп'ютерних віртуальних реальностей в усі сфери людського життя.



Уже зараз існують проекти комп'ютерних програм, котрі «аретують» людину без особистої участі аретевта. Аретевта може бути застосована у всіх сферах життя людини, оскільки скрізь можливе застосування категоріального розрізнення на константне і віртуальне.

Для віртуалістики поняття «дійсності» є акт до певної міри містичний, фактично сакральний. Ніхто з філософів не стверджував, що має справу з дійсним, завжди усі мають справу з проявом дійсного, а дійсне мислиться як певна основа всього суцього. Для віртуалістики з її конструктивним діалогом немає необхідності припускати деяке абсолютне дійсне і намагатися його помислити. Для віртуалістики граничною категорією є поняття реальності, що існує в силу її освоєння (мислення, переживання) людиною. Що знаходиться поза сферою освоєння людини, те і не існує, і не мислиться. У віртуалістиці немає інтенції на осмислення відразу усього, оскільки ця інтенція, по суті, відноситься до сакральної свідомості. Для віртуалістики усе, що тією чи іншою мірою освоєно, те й існує. А те, що існує, буває двох видів, — константне і віртуальне, як ми з'ясували вище<sup>19</sup>. Таким чином, віртуальне не може протиставлятися і зіставлятися з дійсністю, можливістю й іншими категоріями.

Дійсне, з віртуальної точки зору, є небуття, то, що не входить у буття, оскільки в буття входять тільки константні і віртуальні реальності. Віртуалістика виходить з базового онтологічного протиставлення: існує реальність, нереальність не існує. Право поділу на реальність і нереальність належить кожній конкретній людині. Для когось існує великий вибух, для когось — лісовик, для когось — Бог. Існування означає включеність людиною цього об'єкта у своє життя. *Нереальність — це невключеність об'єкту у життя людини.* Для різних людей і груп існує і не існує різне. Для когось віртуальний будинок у віртуальному просторі — це реальність, для когось — марення, вигадка, фантазія, утопія. Усе питання — у рівні реальності, до якого ти себе відносиш і який вважаєш за реальне життя. Усе, що вище цього рівня, для тебе нереальне, воно ніяк безпосереднім чином до тебе не відноситься. Але люди, котрі живуть на більш низьких рівнях реальності, вважають тебе таким, хто живе віртуальним, нереальним життям.

**Відносини віртуальності і невіртуальності відносні<sup>20</sup>.** Кожний повинен розуміти, що обраний ним рівень реальності не є більш реальним, ніж усі інші, і ти для себе його обрав як незмінно константний. Для селянина «дійсним» буде один світ, для філософа — інший, і на жодній підставі не можна привласнювати собі право на визначення того, що є дійсним, а що ні.

Оскільки сучасна філософська герменевтика — не стільки мистецтво інтерпретації і не стільки просто методологія, скільки онтологія, то сучасна герменевтична онтологія не може не включати віртуальне. До того ж, саме буття віртуальне. Саме віртуальний характер буття (реальність) — основа для віртуальної безлічі найрізноманітніших віртуальних світів. Маючи величезний конотативний запас, віртуальне включає і негативні, і позитивні змісти, а також змісти оцінні. На основі деяких властивостей те чи інше явище може бути оцінене як віртуальне і без

онтологічних основ. У техногенній культурі за допомогою різних технічних засобів створюються віртуальні реальності; розвивається технологія створення віртуальної людини, що вимагає особливої технології розуміння. Не секрет, що сучасний віртуальний світ виступає скоріше пасткою, ніж вивільненням<sup>21</sup>.

Буття людини в культурі означає буття в освоєваних віртуальних реальностях. *Культура — не просто віртуальність, це особлива віртуальність*. У цій особливій віртуальності і здійснюється практична діяльність архітектора щодо пізнання й перетворення матеріального світу: у кожного архітектора — своя, особлива, особиста, ні на кого не схожа. Кожний архітектор — своя форма переживання явищ світу і своя форма з'ясування задач щодо його творчої переробки, щодо його моделювання. Очевидно, що при сучасних технічних можливостях можна змоделювати будь-яке переживання як суб'єктивності, так і інтерсуб'єктивності. Сучасна віртуальна співбуттєвість здатна зробити те, що не вдавалося зробити раніше: переселити людину в утопію. Жити утопією можна, але жити в утопії неможливо: історичних прикладів, як ми побачимо в наступних розділах, надмір.

Таким чином, предметом розуміння віртуальності чи реальності світу віртуальних подій стає *віртуально-вірогідне цілеполагання людини*. Саме це кінцевий предмет усіх можливих переваг людини<sup>22</sup>, у тому числі — в кінцевому рахунку, — і культурних, і архітектурно-стилістичних, і інженерно-конструктивних.

У ХХ столітті відбувся «обвал» реальності, утворилися розлами, з яких просочується віртуальне вже деструктивного характеру. Ескалація подібного роду віртуального, що руйнівню діє на людину (наприклад, захопленість віртуальністю, створюваною комп'ютером), стимулює цілком практичну задачу приведення у гармонію постійного константного (і віртуального). При цьому слід виходити з того, що віртуальне як у його справжньому, так і в його мінливих варіантах, так само як і дійсність (константність), відповідають запитам людської душі і екзистенції. Потреба у віртуальному має, можливо, більшу міру значимості, ніж потреба в дійсному (константному), що зв'язане із сутнісною волею людини<sup>23</sup>. Архітектор повинний пам'ятати про це, створюючи матеріальну оболонку для таких — дійсних — процесів.

**Віртуальність як нова розумова парадигма.** Визнання складного характеру буття світу воліє до зовсім нової парадигми мислення. Характерно, що особливий тип віртуальних явищ зустрічається не лише у фізичному, але і в психічному світі — світі свідомості. Так, у теорії психологічних віртуальних реальностей стверджується, що це «тип психічних явищ, котрі не мають статусу константності, оскільки віртуальні явища то з'являються, то зникають»<sup>24</sup>. Інакше кажучи, існує цілий сонм віртуальних подій: від позитивно відзначеного творчого підйому до психічних станів з негативним знаком (помилкових упевненостей), що не відрізняються сталістю — вони мобільні, динамічні і не є об'єктами у повному розумінні слова, якими займалася свого часу класична реальність. У цьому зв'язку зовсім справедливим уявляється зауваження М. О. Носова, що *нова парадигма мислення орієнтована не на об'єкти, а на реальності*.

«У понятті реальності для нас важливо, насамперед, те, що воно протиставлене поняттю об'єкта, речі, взагалі усьому, що може бути репрезентоване у вигляді окремого предмету, будь він морфологічним, функціональним, процесуальним»<sup>25</sup>. Таким чином, нова (постнекласична) думка має справу не з об'єктами, а з психічним чи фізичним типом реальності. У фізичних реальностей є не тільки хвильові і корпускулярні властивості, але й константні і віртуальні (мінливі) властивості. Те саме можна сказати і про психічні реальності. Розгляд тілесності, волі, особистості не як об'єктів, а як реальності, тобто перехід від об'єктів до реальностей — найважливіша інновація некласичної думки, що зв'язана з перевідкриттям життєвого світу. Так, ще С. Л. Франк, ставлячи акцент на реальності, підкреслював, що поняття буття як щось стале і зафіксоване себе скомпрометувало. «Реальність є життя, тобто активність, творчість, процес безустанного становлення; але вона є разом з тим вічне життя»<sup>26</sup>.

Рецепція креативної онтології містить звертання до реальності як до відкритого, багатовекторного, поліваріантного буття. Реальність не безформна, не безякісна, а навпроти — якісна. У свій час І. Кант виділяв реальність як першу категорію якості в переліку категорій (чинних основних понять, первісних чистих понять синтезу). Зв'язок реальності з якістю, влучно охарактеризований Якобом Бьоме як рухливість, чи плин спонукання будь-якої речі, обумовлює поліонтологічність дискурсу реальності<sup>27</sup>.

Справа в тому, що реальність «гроноподібна», вона містить у собі численні, і, причому, не зводимі один до одного види, модуси, способи, стани суцього<sup>28</sup>. Реальність завжди є збільшення, є зростаюче буття, вона просякнута силами й енергіями, вона є саморозширенням і реалізацією здібностей (можливостей). *Буття реальності є постійне здійснення*. Реальність повниться численними границями, співвіднесеністю чогось одного з чимось іншим. У реальності існує виведення одного з іншого, але без наступного зведення одного до іншого. Відзначимо, що реальність припускає перехід від універсалізму до феноменологізму й унікалізму. Гроноподібність реальності не припускає додавання якоїсь однієї моделі, що вказує на упорядковані факти, в схему «сутність — явище», «причина — наслідок». Пошуки єдиного механізму функціонування і процесуальності приречені на провал, як приречені на провал спроби моноонтологічної уніфікації різних типів знання.

Рухливий характер реальності, що найбільш яскраво виражається в її віртуальних умовах, означає, що *поза віртуальним не можна домогтися адекватного уявлення про реальність*. Незважаючи на контекстуальність віртуальності самої по собі, автономність, властивий їй похідний характер, а також генетична співвіднесеність з константною реальністю, припускають розуміння різних щаблів реальності однієї з іншою. У рамках розуміння реальності, таким чином, виявляється перехід від предметного буття, котре підкоряється законам, до подій, що протікають за інтенціональним, а не каузальним сценарієм. Це веде до того, що, наприклад, *у рамках антропології людина починає вивчатися не*

як константна сукупність можливостей і здібностей, а як завжди несподівана подія людини<sup>29</sup>.

У перекладі з латини *realis* — «речовинний»<sup>30</sup>. Річ — стійкий фрагмент суцього; проте, у сучасному слововживанні відбувається наповнення цього поняття зовсім іншим — нематеріальним — змістом. Якщо ми говоримо про реальність свідомості, то припускаємо, звичайно ж, не її речовинність (хоча почасти, як було показано свого часу М. К. Мамардашвілі, свідомість — річ), а його, навпроти, нематеріальність, абстрагованість від речовинності, але, зрозуміло, не від предметності. Тим самим реальність припускає внутрішнє відволікання од свого буквального — речовинного — змісту, означаючи процесійність. Реальність — абстрагування від речового, статичного, стійко нерухомого буття. Навіть якщо ми говоримо про константну реальність, то не маємо на увазі щось безповоротно застигле у своїй сталості: це всього лише рухливість меншої інтенсивності, ніж та, що може розвинути на її основі.

Таким чином, віртуальне — це специфічна сфера буття (реальності), особливий зріз, що попадає у фокус лише особливим чином (образом) організованої думки. Відрізняючись повним «захопленням» того, хто його переживає, віртуальне буття в окремих випадках може «проходити» повз раціональне моделювання і реконструювання. Здається, що віртуальне — це феномени самої свідомості, котрі характеризуються як щось змінене<sup>31</sup>. Зміненим станам свідомості, що є подіями, немає числа. Від цього саме і не виникає ефекту звички до нього. Звичка через лише одну сталість — сталість новотворів — неможлива. Це, а також і виняткова залученість у віртуальну подію, задає особливий режим усвідомленого буття у віртуальному, де практично неможливо дистанціювання і рефлексія ззовні. *Віртуальна рефлексивність припускає не деяке місце поза подією, а місце в ній самій*. Інакше кажучи, контекстом віртуального виступає саме віртуальне.

Віртуальне не можна стандартизувати і формалізувати через його принципово відкритий характер. Зрозуміло, якщо виходити з того, що будь-яка реальність повинна бути, зрештою, об'єктивованою, то в цьому ключі віртуальна реальність може бути оцінена як дійсно «недолуга», що помічено проф. С. С. Хоружим, згідно з думкою якого, віртуальне — недовтіленість, недолік, применшення наявності. Звичайно, ніхто не сперечається про те, чи існує віртуальний простір, чи не існує: віртуальне є, воно особливе «є», таке віртуальне буття, котре тісно пов'язано з суб'єктивним досвідом людини. Можна сказати, що не лише суб'єктивна реальність за своєю природою є віртуальною, а що віртуальна реальність і є саме реальність суб'єктивна, реальність потягів, думок, фантазій людини. Якщо виключити комп'ютер, то проєктований архітектором об'єкт зникне як об'єкт дотику, як зоровий образ, як зорова форма. Але це зовсім не означає, що його не існує: потрібно лише включити комп'ютер знову.

Надмірність віртуального виносить спостерігача по той бік звичного, оживляючи архетип подиву. Зрозуміло, деяке зивання має місце, наприклад, коли нам сняться сни з тим самим мотивом. Однак усякий раз цей мотив втілюється у

віртуальному по-різному. Саме, утілюється — у тканину образів. Навіть на цій підставі говорити про невітленість віртуального некоректно. Зовсім справедлива думка, що віртуальне — «не недорід суцього, а завжди особливий рід, і один з видів аристотелівської формальної реальності»<sup>32</sup>. Цей вид реальності і характеризується латинським поняттям «virtus» — доблесть, достоїнство. Тим самим віртуальність є не применшенням достоїнства, а навпаки — ствердженням його.

Відкриття (а вірніше, входження в сферу сприйняття) віртуальної реальності означає не що інше як звільнення. Віртуальне буття є темпоральним, а не просторовим. Віртуальним можна опанувати, лише перетворивши його на річ, що означає «переклад» часу в простір. Ідея перемоги над часом — це ідея отримання результату з віртуального, ідея складної об'єктивності. Тому віртуальний дискурс (зацікавлене осмислення віртуального) суть повернення, а точніше, — звертання уваги і перенесення центрального пункту існування, якщо не взагалі у віртуальне, то принаймні, — на границю реальності об'єктивованої (константної) і реальності віртуальної.

Людина постійно знаходиться між речовою (константною) реальністю і реальністю віртуальною. Вона не може цілком існувати або там, або там: вона існує частково в речовій (константній) реальності й у віртуальності. Інша справа — якою є міра цього перебування. Визнання у віртуалістиці двох реальностей — віртуальної і константної — має величезний евристичний смисл, який стосується не лише бачення самого буття, але і бачення буття людини.

Людина — річ, але і не річ. Людина виникає на границі віртуальної і константної реальності і зникає, якщо цілком переміщується або у віртуальне, або в речове (константне)<sup>33</sup>. Приміром, чи є раб людиною? Його буття цілком зведене до поняття річ, але володіння мовою і свідомістю говорить про нехай і незначну присутність у віртуальному. Отже, це людина. Вихід у віртуальне піднімає і звільняє людину, уможливає культуру. Такий перехід сам по собі є звільнення.

Реальність містить у собі речовий рівень, але не зводиться до нього. Дозволимо собі висловити незгоду з думкою, що реальність — сукупність речей і їхніх відносин. Речова реальність, дійсно — сукупність речей, але вона безупинна. Маються переходи усередині речової реальності, що неможливо без небуття як моменту буття. Дійсно, усе сповнено сущим, але суще — не лише речі як стійкі фрагменти, але ще й феномени, котрі, як і речі, сходяться в суцільну реальність. Однак, якщо реальність речей дійсно є суцільною, реальність віртуальних феноменів не суцільна, а є переривчастою процесуальністю. Якщо річ є, то віртуальність виникає. Річ є, навіть якщо ми її не сприймаємо. Річ не може існувати в нас, а ми — у ній. З віртуальним справи йдуть саме навпаки. Тому реальність, хоча і включає речі, вона, проте, не є винятковим речовим середовищем. До того ж, речі не тільки знаходяться у відношенні одна з одною, але й у відсутності подібних відносин. Для людини речове середовище, навіть якщо вона і вибудовується в гармонічне ціле й особливий порядок, буває небезпечним, тому що речове середовище редукує до себе, розчиняючи все інше, прагнучи підкорити

індивідуальне загальному. Віртуальна ж реальність звільняє реальність, але аж ніяк не робить її даною, доступною, наявною. Індивідуальність повниться віртуальною співбуттєвістю.

На відміну від речового (константного) буття, віртуальне не каузальне, але інтенціональне. Якщо речове буття досягається через звертання до форми, що саме і долучає її до реальності, яка може бути абстрагована, то форма інтенціонального буття принципово не може бути абстрагованою й тому недоступна. Форма речового буття — місце, де розташувалися речі. Форма ж віртуальної співбуттєвості — це, скоріше, те, чим зв'язані феномени, енергія, що дозволяє пережити ту або ту подію. Для екзистенційного дискурсу, зайнятого абстрагуванням форм, віртуальне не видиме і є чимось нібито неіснуючим, — скоріше, потенційним, що не має чинної форми. Однак, будучи виникаючою, віртуальність завжди надзвичайно актуальна.

Актуальність віртуального зв'язана з термінологією досягнення. Якщо річ є річ і не прагне до іншого стану, то віртуальне є прагнення до іншого щабля віртуальності (що й означає її трансцендуючий характер). У координатах статичного речового буття подібна стрімкість незрозуміла. Виникає враження про деяку неповноту віртуальності, позначену ущербністю останньої. Проте, прийнятому у відносному змісті віртуальному приділяється те саме місце, котре сумісне з тотальною зімкненістю «речовинне — суще»<sup>34</sup>. Реальність — не тільки принцип організації речей як принцип сходження у певний порядок, але і принцип організації феноменального поля.

Віртуальні події не є аморфними: у зворотному випадку віртуальність не могла б претендувати на статус співбуттєвості. Якщо в речовому бутті якісність досягається розходженням між матерією і формою, то у віртуальному — певною відособленістю матерії образів та їх конфігуративною *архітектонікою*. Буття у речовому середовищі припускає з боку людини залучення самих різних технік. «Саме реальність як єдність якості і кількості речей з'єднує природне і штучне, створюючи можливість хитрувань і вивертів людського розуму у вигляді техніки» (С. Д. Лобанов). Технічне самовизначення у константній реальності помітно відрізняється від технічного самовизначення у віртуальному. В останньому випадку техніка завжди є мистецтвом свідомості і переживання.

Не слід думати, що віртуальність — це реальність створених і утворених сутностей. Для віртуального характерна спонтанність і природність протікання. Речова реальність може бути створюваною: архітектура в її технічному втіленні тут і є саме вихідним творінням. Віртуальна ж реальність не є звичною сферою цілеполагання: архітектура з'являється тут як дооформлення того, що виникає спонтанно, його одягання у форми, похідні від віртуальної форми — інтенціональності, що є матрицею для суб'єктивного віртуального руху, віртуального полагання і формування особливих віртуальних світів (у сфері психічного). Для віртуального цілеполагання основним виступає не перетворення можливого на дійсне, не оволодіння річчю, а — найбільш повне переживання події, самовизначення в ньому.

У віртуальному цілеполаганні безмежне і є нескінченним трансцендуванням з боку «внутрішньої людини». Константне ж прагнення є кінцевим: воно замикається в середовищі створених обставин, що, як і колишні заздалегідь дані обставини заповнюють. Те, що відбувається у віртуальному, для константного сприйняття може мати статус проблематичності. Для константного ж те, що відноситься до віртуального, хоча і має місце, але має це місце не повною мірою. І дійсно, віртуальна співбуттєвість є місце для самої себе: константне не є місцем віртуального. Критерії вірогідності, фактичності, даності, переконливості, доведеності, начної упевненості, очевидності, описуваності діє в самій віртуальній реальності, а не поза нею. Віртуальна реальність накладає межі на реальність константну, обмежує її тотальність, відкриваючи простір для зовсім іншого іменування — іменування вже не сутностей, а подій.

**Віртуальний світ як утілений міф.** Віртуальний світ як міф — особливе буття свідомості, що вимагає особливих прийомів розуміння. Для кращого з'ясування онтологічного статусу віртуального і для освоєння проблематики його розуміння не можна не залучити філософію поетики Гастона Башляра (1884—1962). Башляр вважає, що уява, всупереч етимології, не є здатністю будувати образи реальності (константної), а являє собою здатність творити образи, тобто створювати реальність переважаючу. Образи, за Башляром, самі захоплюють і набувають, а не виникають унаслідок захоплення, тобто спеціально й артифіковано. Віртуальна глибина асоціюється Башляром з першоматерією, яку не можна вичерпати і яка виражається образами таких стихій, як вода, повітря, вогонь, земля. «Ще до всякої культури мир гарячково марив. Виходячи з землі, міфи розвертали озера для того, аби земля очима озер дивилася в небо. Певними безоднями здіймалися вершини. Міфи відразу ж знаходили людські голоси, знаходили людський голос, що марить про світ своїх мрій. Людина виражала землю, небо і воду. Людина була словом макроантропосу — дивовижного тіла землі. У космічних мріях землі світ був тілом людини, дивився очима людини, дихав грудьми людини»<sup>35</sup>. З віртуальної глибини — уяви без образів — внаслідок особливих рухів і пульсацій складається світ образів, що відрізняються миттєвістю й невмотивованістю.

М. О. Носов визнає, що віртуальна реальність продукується активністю якоїсь іншої реальності, зовнішньої стосовно до неї. У цьому сенсі першу називають штучною, створеною, породженою. Психічна реальність породжується психікою людини<sup>36</sup>. Реальність, що породжує, — константна. Однак віртуальна реальність, будучи породжувана константною реальністю, також вирізняється творчою активністю, породжуючи віртуальну реальність наступного щабля, стосовно якого виступаючи вже як константна. Таким чином, креативно-онтологічний статус віртуального є безсумнівним. На прикладі архітектури цей момент можна спостерігати щонайкраще: свідомість людини кожного разу, спостерігаючи за реаліями міста, вулиці, площі, мимоволі здійснює творчий процес утворення віртуальної реальності, яка не може бути зведена до реальності константної, але може

бути виведена з неї іншою людиною. Саме на цьому ґрунті відбувається спілкування туристів, які подорожують країнами світу, саме на цьому базується почуття задоволення або незадоволення тією або тією архітектурною формою, що виливається, скажімо, у відкриті листи мерам міст або начальникам управлінь містобудування і архітектури і т. ін. Така віртуальність є для людини напрочуд актуальною, оскільки вона повсякчасно супроводжує її свідомість.

**Актуальність віртуального.** Отже, креативна (творча) онтологія віртуально фіксує й іншу властивість — актуальність. Актуальність означає, що віртуальне перебуває в модусі сьогодення, що тече (зараз-буття), демонструє не стільки його детермінованість минулим чи майбутнім, скільки інтенціональність. Хоча, якщо вірити М. М. Бахтіну, значення буття приречено на майбутнє: минуле і сьогодення є безглуздими<sup>37</sup>. Однак автономність (автогерменевтичність) означає володіння віртуальним простором і часом<sup>38</sup>.

Наступна властивість — *інтерактивність* — здатність взаємодіяти з іншою реальністю, включаючи і те, що її породжує. Тим самим можна сказати, що віртуальна реальність вступає в прямий і зворотний зв'язок не тільки з константною реальністю (існуючи в режимі повернення і результату), але і з новими віртуальними щаблями, котрі виникають на її основі. У М. О. Носова можна зустріти позицію, відповідно до якої «віртуальна реальність, на відміну від всіх інших психічних похідних, типу уяви, характеризується тим, що людина сприймає її не як породження свого власного розуму, а як об'єктивну реальність»<sup>39</sup>. Відмінність вірогідної (віртуальної) реальності від константної дійсності полягає в особливій мірі співвідносності й сумісності, які стають і стали. У «готовій» реальності домінує установка не на виникнення нових думок, а на опору на стійкі думки. Думка тут увесь час губиться; це відноситься також і до процесу розуміння і сенсоположення. Проте, віртуальне — наймогутніший потенціал буття. Реальність як розгортання і збільшення, як невгамоване становлення, як це не парадоксально, «наочніше за все підтверджується в неминучому зникненні»<sup>40</sup>.

**Віртуальна герменевтика.** Віртуальне — особливий тип можливості, що являє собою реальність без перспективи однозначної об'єктивації в дійсне. Те, що віртуальне не перетворюється цілком у дійсне, тобто наявне, ще раз демонструє його автономність. Саме у віртуальній співбуттєвості репрезентована міць буття, котра створює безліч світів — тих, що можуть бути і тих, що не можуть бути. Таким чином, можливі світи існують у віртуальній реальності. Зокрема, — це світ проекту архітектурного твору.

Віртуальне не є нереальним. Це особлива реальність того, що (абсолютним спостерігачем) визнається нездатним існувати дійсно. Для віртуальної онтології (онтології віртуального) цілком аксіоматично, що віртуальне не є трансцендентальним. Віртуальне (у психічній сфері) — реальність особливих пережитих подій, що насамперед переживаються і вже далі осмислюються. Віртуальність існує автономно і самодостатньо, чого не скажеш про абсолютну дійсність, котра завжди виходить або від конкретного, або від анонімного діяча. Віртуальність багато-



вимірна; буття віртуального гроноподібне, серійне, варіативне. Тому, якщо дійсність (константність) є інтерсуб'єктивною, тобто знаходиться в полі сприйняття безлічі індивідуальних свідомостей, що виробляють щось загальне, то віртуальне принципово не може бути одним виміром для безлічі свідомостей. Віртуальне багатовимірне, і саме це створює вагомні перспективи для зростання змісту. Зустрічаючись у тих або інших віртуальних світах, суб'єкти реалізують ті чи інші сенсо-ідентифікаційні можливості.

Саме наявність ніким не спростованого феномену гри створює ґрунт для створення й освоєння усе нових і нових віртуальних світів. Архітектурне проектування, погодьтеся, за природою своєю теж — своєрідний різновид дорослої гри!

Віртуальна реальність цікава не лише тим, що спочатку відкривається як, умовно говорячи, хаос, переповнений образами, але цікава і коштовна саме своєю феноменальністю. Якщо у відношенні дійсності (константності) очевидно, де глибина, а де поверхня, — щодо віртуального глибина і поверхня найчастіше є тотожними: вигини поверхні є вигини глибини. Через свою нелокальність і повсюдність віртуальне невіддільне певній суворій констатації: тут не можна ставити «мітки» чи що-небудь «застовпити». У певному сенсі — це деяка неприступність, в якій людина затверджує свою волю. Дійсне (константне) ж немислимо без твердих границь, котрі відокремлюють своє від чужого. Освоєння і раціоналізація дійсності (константності) завжди припускає покладення меж. Освоєння ж віртуального є перехід в інше віртуальне<sup>41</sup>.

Розуміння віртуального не переслідує мету встановлення влади над ним. Збагнення віртуального репрезентує не взяття його штурмом, а оніричну мандрівку тими ейдосами, з яких, як із бруньок, розпускаються віртуальні світи. «Онірична подорож» здається ковзанням по поверхні, але в дійсності — це проникнення всередину, коли віртуальне з'являється вже не заплутаним лабіринтом, а замком, який «підвішений у повітрі». В «Острові фей» Едгар Алан По пише: «Після такої оніричної подорожі, після прибуття в самий центр області Арнгейма, ми побачимо Внутрішній замок, споруджений чотирма архітекторами» (мається на увазі чотири стихії — вогонь, повітря, земля, вода). Багато в чому тим іншим, з яким знайомить нас віртуальне, є несвідоме, як саме і породжує образи, котрі організують віртуальну співбуттєвість<sup>42</sup>.

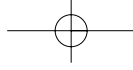
Слід зазначити, що віртуальна реальність змісту значно перевершує його дійсне, метафізично зрозуміле як вічний світ ідей, цілком певне буття. Будучи мірою відкритості і явленості буття, мірою його непотаємності й водночас таємничості, зміст — як проблиск буття — існує у вигляді феномену — «тут і зараз». На відміну від дійсної (константної) реальності, де царює річ (стійкий фрагмент сушого), віртуальне — цілком феноменальне (актуальне) поле, в якому сполучається можливе і неможливе. Знаходячись у тому або іншому доступному для визначення плані, дійсність є переважно реалізацією можливостей певного плану. Однак різні шматки можливого по-різному «приспосовані» людині й у першу чергу — її розумінню. Дійсність (константність) у порівнянні з віртуальною

реальністю, через переважну дію принципу тотожності, більш доступна для розуміння, хоча й у ній цілком помітні такі фрагменти, що більш-менш зрозумілі. Герменевтична природа дійсної (константної) реальності — щось аксіоматичне, і таке, що саме собою розуміється, тому що це — створена реальність, котра приховує в собі якщо не творця, то деякі задуми, хоча дуже часто і не співпадає з ними цілком. Віртуальна ж реальність — не створене, а трансльоване з глибин свідомості (реальності): тут більше спонтанності і невизначеності<sup>43</sup>.

Віртуальна реальність надзвичайно багатовимірна, розшарована і самостійна. Тому дуже важливо у методологічному аспекті розрізняти віртуальне і дійсне (константне). Це викликано тим, що границі між двома цими типами реальності є дуже хиткими. Людина перебуває більшою чи меншою частиною своєї екзистенції або в дійсному, або у віртуальному. У першому випадку — це «зовнішня» людина, у другому — це «внутрішня», духовна людина. Людина, що живе винятково віртуальним (наприклад, таким його різновидом як утопія), не вибуває цілком з реальної дійсності, тому що жити в утопії неможливо: вона мешкає в цьому «неможливому місці» своєю «віртуальною стороною». Цілком може мати місце і ситуація, коли реальне існування не більш ніж облямівка навколо домінуючої віртуальності (наприклад, життя запеклого «комп'ютерника»). Віртуальне привабливе тим, що воно є значним перевищенням тих щаблів свободи, що мають у дійсності (константності)<sup>44</sup>. Але було б помилковим вважати, що це — виняткова область свободи. Можлива ситуація, коли віртуальне організовано на основі домінування реальної дійсності (константності). Тим самим можна сказати, що віртуальна реальність і реальність дійсна (константна) — показники неоднорідності, багатоплощинності буття людини, його насиченості проблемністю.

Віртуальне — не просто можливе, про яке можна говорити і думати, але реальність, в якій можна побутувати. Безпосереднє буття в можливому, котре можна приймати чи не приймати за тим або тим ціннісним розумінням, так чи інакше сприяє збуванню буття, а віртуальні події сприяють ствердженню багатомірності цього збування. Причому, внутрішня розмитість і особлива оформленість віртуального виникає з активної взаємодії, і навіть із зіткнення віртуальних світів (віртуальний «Полемос»), котрі утворюють реальність. Реальність — загальна значеннєва рамка, всередині якої виділяється віртуальне і дійсне, котрі ми розглядаємо як рівні організації змісту<sup>45</sup>. Наприклад, віртуальною реальністю може стати «пливуче» зображення на дисплеї «відпочиваючого» комп'ютера.

Таким чином, дійсність (константність) — це реалізація фрагмента віртуального як реальності уяви, тому вони переходять одне в одне, але переважно — переплітаються, більш-менш удаючись одне в одного. Дійсне (константне) і віртуальне знаходяться у всьому розмаїтті синтетичного відношення (з'єднання, колаж, синкретизм, зчеплення, механічне зближення). Тому віртуальна реальність незалежно від її природи (фізична, психологічна, соціальна, технічна, архітектурна), має властивості: породженість, актуальність, автономність, інтерактивність, про понятійні ознаки яких йшлося вище.



Таким чином, в архітектурі людина повинна створювати вихідні і кінцеві умови існування об'єкту, який конструюється. Більш того, в умови рішення задачі входить і конкретний стан людини, котра вирішує задачу, що в цілому і є конструктивним відношенням до світу. Моделюється ця задача найчастіше віртуальними засобами.

Рухливий характер реальності архітектури, що найбільш яскраво виражається в її віртуальних умовах, у можливості впливу на креативну здібність свідомості, означає, що без звертання до спонтанної процесійності віртуального не можна домогтися адекватного уявлення про реальність. Незважаючи на контекстуальність віртуального простору архітектури, автономність, властивий йому похідний характер, а також на генетичну співвіднесеність з константним простором, припускають розуміння різних щаблів реальності одне з одного. Віртуальний простір архітектури не можна стандартизувати й формалізувати через його принципово відкритий характер. Це — інша межа існування віртуальної реальності, її майже гегелівське «зняття» у свідомості.

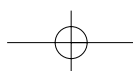
Відкриття (а вірніше, входження в сферу сприйняття) віртуальної реальності архітектури означає ні що інше, як звільнення від границь можливостей дійсного. Технічне самовизначення у константній реальності помітно відрізняється від технічного самовизначення у віртуальному. В останньому випадку техніка завжди є мистецтвом свідомості і переживання.

**Віртуальна реальність архітектури.** У такий спосіб сформульована реальність архітектури — не тільки реальність архітектурних об'єктів, але і реальність свідомості, що має також вірогіднісний характер. Віртуальність простору архітектури — надлишкова: те, що в ній є, може і не здійснюватися у звичайній дійсності (константності).

Віртуальність — середовище задоволення безлічі потреб. Не все віртуальне тяжіє до реалізації в дійсність, інакше, у зворотному випадку, дійсність (константність) була б перевантажена і опинилася практично неможливою. Реалізація віртуального в дійсності — скоріше є виключенням, ніж правилом. Віртуальне реалізується у наступне, похідне віртуальне, виступаючи стосовно нього константною реальністю<sup>46</sup>. Розуміння онтологічного статусу віртуального простору дозволяє виробити особливу технологію взаємодії дійсного (константного) і віртуального.

Сусідство двох віртуальностей варто розцінювати як їхній синтез. Однак синтез — це і механічне з'єднання, і синкретичне, і навіть колаж, мозаїка. Проблемний характер синтезу демонструє проблемний характер людського буття. У цьому зв'язку задача розуміння віртуального викликана потребою відтворення якісної специфіки людського буття за допомогою архітектурної форми.

Таким чином, віртуалізація простору архітектури надає унікальну можливість створити такий світ архітектури, в якому ми хочемо жити, який дозволяє нам повною мірою реалізувати наш творчий потенціал, закладений природою і найчастіше відкинутий сучасним суспільством.



На основі сказаного бачимо, що архітектура може одночасно існувати відразу в трьох сферах буття: фізичному, соціальному і віртуальному просторах, у кожному з них виявляючись повноцінною. Головною сполучною ланкою трьох просторів архітектури є поняття *образ*. За визначенням, архітектурний образ — специфічна форма відображення архітектурного середовища і архітектурних форм у громадській свідомості і свідомості окремих людей — виробників і споживачів архітектурного середовища. За змістом архітектурний образ фіксується у двох рівнях: *образ архітектурної форми*, тобто відображення у свідомості людини конкретних будинків, споруд та їх комплексів, і *власне архітектурний образ*, тобто відображення у свідомості людини пов'язаних з архітектурною формою, яка сприймається безпосередньо, просторово-часових фрагментів об'єктивного світу (міста в цілому, способу життя городян, способу мислення архітектора і споживача середовища тощо), що безпосередньо не сприймаються<sup>47</sup>. Але ж образ є не лише суб'єктивним, ідеальним, таким, що не має самостійного буття поза відношення до свого матеріального субстрату — мозку чи об'єкту віддзеркалення; поряд з тим образ є також і результатом продукування архітектурного задуму в матеріал. Тобто він охоплює і фізичні, і соціальні, і віртуальні параметри архітектури.

**Віртуальна реальність і простір як система штучного інтелекту.** Феноменологія як термін філософії і психології почасти суперечливий. У строгому смислі слова, феноменологія — це назва методу аналізу свідомості, котрий, як ми вказували вище, у першому розділі, був розвинутий у першу чергу Е. Гуссерлем. Підхід штучного інтелекту до свідомості на основі «мікросвіту» заснований на програмній побудові закритої області віртуального об'єкту. Програми «мікросвіту» обмежені невеликим числом об'єктів, їхніх властивостей і відносин в обмеженому середовищі, що допомагає комп'ютеру визначати зміст команд, котрі можуть бути суперечливими. У такому «мікросвіті» задача програмування значно спрощується.

Розрізняють два підходи до створення штучного інтелекту. *Mimetic-підхід* припускає, що штучний інтелект вирішує задачі процесуально подібно людині, а *non-mimetic-підхід* одержує ті самі результати, наслідуючи мисленню людини тільки на функціональному рівні. Тобто, важливий результат, а не самий шлях до результату. У цілому *Mimetic-підхід* не є життєздатний, оскільки людина має не-об'єктивований досвід і взаємодіє з усім навколишнім світом, зі своїм тілом і з контекстом усього, що має кумулятивний і необоротний характер. Якщо та чи інша інтелектуальна задача може бути успішно вирішена тільки на основі знань, досвіду, руху тіла, взаємодії з середовищем і соціальними відносинами, то *non-mimetic-підхід* не можливий, і сміливі проекти штучного інтелекту в цій області приречені на провал. Для феноменологів світ виникає в результаті даних перцептивного досвіду, що, потрапляючи у свідомість, через серії операцій конструюють предметний світ. Іншими словами, феноменальний світ є конгломератом просторових і тимчасових об'єктивацій поточних сенсорних даних у стабільний і пізнаваний світ. Найважливішою теоретичною передумовою побудови штучного інте-

лекту є те, що можна відкрити правила, за допомогою яких свідомість трансформує поточні почуттєві дані у предметний світ.

Ключ до розуміння значення феноменології для цілей створення штучного інтелекту лежить у феноменологічній редукції. Такого роду тактика дозволяє робити корисне розходження між двома установками, які ми можемо займати стосовно світу. Едмунд Гуссерль прагнув «зробити чистою свідомість», і внаслідок цього цілий феноменологічний шар стає для нас доступним. Це дозволяє вивести розходження між світом, у якому діє людина, і інтелектуальною архітектурою, котру онтологічно «підсапує» світ. Цей процес («підсапування») можна розуміти як процес адаптації до середовища агента, аби підвищити його можливості взаємодії. *Онтологічна акомодация*, можливо, є кращим поняттям для характеристики «підсапування», оскільки «така редукція ізолює когнітивні компоненти нашого повсякденного досвіду взаємодії з зовнішнім світом і робить їх доступними для опису»<sup>48</sup>.

Немає безпосереднього шляху застосувати феноменологію Гуссерля до робіт зі штучного інтелекту, але, безсумнівно, його роботи релевантні цілям створення штучного інтелекту. Причини, чому феноменологія Гуссерля не знайшла дотепер застосування в штучному інтелекті, можливо, пов'язані з тим, що феноменологія розвивалася у традиціях німецького ідеалізму, представники якого піддавали феноменологію ідеалістичній інтерпретації. Реалістична ж феноменологія прихильна до матеріалізму, і це дозволяє сподіватися на її застосування в штучному інтелекті й у роботах з когнітивної технологією. Розуміння феноменології як аспекту когнітивної науки дає можливість її конструктивного використання. Принаймні, з формалізації феноменології пізнання випливають відповідні методи, що доводять їхню цінність для штучного інтелекту і когнітивної науки<sup>49</sup>, на яких, власне, і будується комп'ютерне розуміння віртуального простору архітектури.

**Взаємодія віртуальної реальності і дійсності.** Поняття «взаємодія», широко використовуване в комп'ютерній технології, не має чіткого визначення. Типовий приклад: взаємодія є сутнісною незалежно від того, чи маємо ми справу з людьми, чи з об'єктами. Ми виконуємо певну дію і, спостерігаючи за реакцією людини чи об'єкту, відповідно змінюючи свою поведінку. Будь-яка жива істота здатна до певного роду взаємодій. Віртуальна реальність створює симуляцію повного досвіду взаємодії, включаючи її візуальні, аудіо- й тактильні виміри. Можливість створення штучного світу, здатного взаємодіяти з реальними людьми, породжує страх з приводу того, що віртуальне замінить собою реальне у життєво важливих для людини сферах. Майбутню епоху, наприклад, М. Куюнджик визначає як епоху «метастабільних взаємодій»<sup>50</sup>, під якими він розуміє нове покоління взаємодій, що непомітно змінюються за формою від «тунельних» до «спіральных». Якщо тунель немовби відрізає людину від навколишнього світу, то спіраль припускає занурення людського тіла у довкілля й співтовариство. Якщо тунель асоціюється з придушенням людського тіла, спіраль супроводжується напруженим переживанням власного тіла і часто приймає ритуальну форму (такими в сучасному світі є

хеппенінг, рок-концерти). Границі тієї й іншої взаємодій умовні: так, молитовне самозаглиблення ченця прагне охопити весь універсум за допомогою тотальності духовного й тілесного досвіду, а от наше почуття власного тіла опосередковане культурою і суспільством. Ми прагнемо прикласти дихотомію цих взаємодій до історії західної цивілізації, зокрема — до генезису й розвитку сучасної комп'ютерної технології.

У будь-якій технології присутні (принаймні, потенційно) обидва типи взаємодій, однак поступово, з моменту перших технологічних відкриттів, відбувається зрушення від «спірального» до «тунельного» типу, і до кінця ХХІ ст. «тунельні» взаємодії стали домінуючими. Протилежний тип панував у минулому: так, античний етнос «уявляли», і це уявлення-виконання вимагало співучасті слухачів. Подібну природу мають і найбільш традиційні форми музики (музика, що супроводжує племінні танці у первісних суспільствах, сучасна етнічна музика).

Варто враховувати, що поняття віртуальне не завжди збігається з поняттями «можливе» і «потенційне»: віртуальні об'єкти відрізняються від потенційних за статусом існування. У сучасній англійській мові слово *virtual* означає насамперед «фактичний, дійсний; той, що є чимось, власне кажучи, реально (а не формально і вже потім — «можливий, віртуальний, уявний, ефективний»)»<sup>51</sup>.

Так, наприклад, І. О. Акчурін, обговорюючи концептуальні підстави уявлень про віртуальні світи, підкреслює розмаїття аспектів, котрі супроводжують дослідження з віртуалістики в онтологічному, буттєвому й у теоретико-пізнавальному плані. На його думку, найважливішим поняттям віртуалістики є поняття *топос* — простір з мінливою топологією. Цей об'єкт є тим «всеосяжним», узагальненим геометричним «умістищем», «у який учені наступного століття зможуть помістити ... майже всі уявні процеси — як людини, так і комп'ютера будь-якої складності»<sup>52</sup>. У цьому смислі віртуальні світи є «наступним фундаментальним наближенням» у розумінні того, як відбувається процес людського пізнання. Багаті можливості конструювання віртуальних світів унікальним образом вміщують у себе когерентні логіки, проблеми людської волі, мистецтва, культурології.

За припущенням С. М. Коняєва<sup>53</sup>, найбільш адекватна класифікація віртуальних світів можлива при виборі як критерію класифікації зв'язку цього світу зі спостерігачем. Важливість фігури спостерігача зумовлена тим, що віртуальні комп'ютерні світи можуть не бути зв'язаними з реальністю. І тільки присутність спостерігача здійснює цей зв'язок через процес взаємодії з віртуальним світом і співвіднесення цього світу зі своїм уявленнями про реальність. У сфері фізики автор пропонує вважати реальним об'єкт, що спостерігається. Об'єкт, котрий не спостерігається, може бути віртуальним для спостерігача, якщо в системі моделей цього спостерігача й у його світобаченні він має онтологічний статус. При розгляді комп'ютерної реальності виникає необхідність узагальнити поняття границі спостерігача, частковим випадком чого є розширення границь тіла спостерігача за рахунок різних маніпуляторів. Поняття границі визначається «межами матеріальної бази», що є в розпорядженні спостерігача, і можливостями опису цього спо-

стерігача, тоді як границя інтелектуальної системи, що самоописується, визначається наявними засобами опису. С. М. Коняєв згодний з Г. Патті в тому, що біологічна клітина також може розглядатися як спостерігач, причому вона не тільки спостерігає, але й описує реальність, а найбільш коштовна інформація уся падає і передається генетично.

Як відзначає В. М. Розін<sup>54</sup>, найбільш вражаючим досягненням нових інформаційних технологій у створенні феноменів віртуальної реальності (чи «ВР-систем»), є не тільки присутність у них людини, але і можливість діяти в них самостійно. «Усе це, зважаючи на все, і визначило бум потреб на нові інформаційні технології і, відповідно, швидкий їхній розвиток»<sup>55</sup>. У понятті віртуальної реальності повинні бути відбиті два аспекти: 1) без обліку і наукового опису психологічного виміру віртуалістики не можна зрозуміти природу віртуальних реальностей; 2) ці реальності створюються на основі комп'ютерних технологій і спеціальної техніки і реалізують принципи зворотного зв'язку.

Віртуальна реальність — один з видів реальностей, який можна назвати символічним. При цьому варто чітко розрізняти комп'ютерну реальність і віртуальну реальність. На відміну від комп'ютерної реальності, події віртуальної реальності даються свідомості людини, яка знаходиться в ній, і її можна назвати віртуальним свідком чи користувачем. Віртуальна реальність — це почуттєва, життєва середовищна реальність, а її події розгортаються лише усередині свідомості конкретної людини, їх немає для інших людей, і віртуальний користувач це розуміє. Істиннісна оцінка модальних і інших суджень, їхня інтерпретація припускають звертання до можливих світів. Під останніми, наприклад, О. Д. Смирнова<sup>56</sup> розуміє те положення справ, ті умови, при яких деяке висловлення є справжнім.

Дійсність можна розглядати не просто як сукупність наявних ситуацій, а як те, що включає взаємозв'язок, містить у собі тенденції і можливості майбутніх станів. У той же час, сьогодення містить наслідок попередніх подій, що обумовлено попереднім станом. Такий підхід до розуміння дійсності у своєрідній формі реалізується й у семантиці можливих світів. При цьому зберігається класична концепція істинності, але для її збереження при переході до модальних і тимчасових контекстів приходиться враховувати відносини між можливими станами дійсності, чи можливими світами. В. А. Васюков<sup>57</sup> розглядає проблему розгалуження нашого світу на безліч копій, що є наслідком порушення причинності у фізичних процесах. При цьому автор використовує наступний методологічний прийом: замість світів він розглядає просторово-тимчасові ситуації. «Наприклад, замість незліченних рівнобіжних мікросвітів, кожний з яких припускає деяку припустиму комбінацію мікросуб'єктів, ми маємо справу з незліченними рівнобіжними мікроситуаціями, котрі немовби тчуть килим нашого мікросвіту, що тепер буде являти собою деяку гранично велику ситуацію»<sup>58</sup>. При цьому можливі глобальні топологічні перегрупування, котрі призводять до розмноження світів і до їхнього зникнення. В. А. Васюков пропонує «фізикалізувати» поняття елементарної ситуації, переходячи від можливих світів до ситуацій, багатовимірну структуру яких

ситуаційна семантика характеризує у термінах просторово-тимчасових відносин, а також відносин перекривання, включення. Аналіз підказує, що зміни топології, що могли привести до виникнення нового можливого світу, не завжди мають місце, і це дозволяє уникнути фатального розмноження світів при порушеннях причинності. Такі порушення можуть призвести не до нових світів, а до нових ситуацій, котрі виключають парадокси типу зустрічі зі своїм двійником. «Швидше за все, глобальна незмінність кількості світів може бути зв'язана саме з мікроскопічним характером порушень каузальності»<sup>59</sup>. Однак якою б не була міра віртуалізації, реальне тіло завжди залишається присутньому в самому собі. Воно виступає умовою будь-якого можливого досвіду. Зате у віртуальних світах простір не є апіорною формою. Він є зображенням, яке варто сконструювати, змоделювати на тій самій підставі, на якій конструюються ті істоти й об'єкти, котрі, як передбачається, його населяють. Переміщаючи у віртуальному світі, ми насправді не залишаємо реального світу. Процес архітектурного проектування за допомогою комп'ютера, на нашу думку, може бути описаний зсередини саме у таких констатаціях.

«Органи почуттів, — вважає О. Є. Баксанський, — є інструментом побудови образу повсякденної реальності»<sup>60</sup>. Віртуальна реальність як сукупність нетипових образів з'являється, якщо впливати на мозок певним комплексом штучних стимулів. У свідомості людини мається набір моделей і еталонів для сприйняття явищ навколишнього світу, і «можна сказати, що людина сприймає навколишній світ не таким, який він є об'єктивно, а зміненим, підбудованим і модифікованим відповідно до її досвіду, уявлень, очікувань, установок і стереотипів. Іншими словами виходить, що психіка людини віртуалізує реальність... Ми бачимо світ не таким, яким він є, а таким, яким ми очікуємо його побачити, тобто реальність — «не реальна», а «очікувана», «конструйована»<sup>61</sup>. З цього погляду процес архітектурного проектування взагалі являє собою не що інше, як процес віртуалізації реальності, а за допомогою комп'ютера — тим паче. Тому ефекти віртуальної реальності являють собою гіпертрофовані ефекти віртуалізації реальності.

**Словник віртуалістики.** Аби підсумувати сказане вище і запропонувати ряд додатних для архітектурознавства і філософії архітектури категорій, наведемо короткий словник віртуалістики (частково — за М. О. Носовим<sup>62</sup>).

*Автономний віртуальний образ* — образ, що може розгортатися у віртуальну реальність незалежно від виконуваної людиною в даний момент діяльності. Стосовно архітектурної справи, — це завдана типова модель якогось елемента будинку.

*Аретея* — тип практики, що має філософську і наукову (теоретичну й експериментальну) підставу. У віртуалістиці на базі єдиного онтологічного уявлення може бути побудована безліч приватних теоретичних (наукових) моделей, кожна з яких (будучи експериментально верифікованою) відповідає певній сфері практики аретеї. Таким чином, забезпечуються верифікованість (обґрунтованість) і фальсифікованість (визначення границь застосовності) аретеї. Специфіка аретеї ґрунтується на віртуальних моделях, тобто поліонтичних, що включають у себе мінімум дві онтологічні реальності; заснована на цілком природній онтології



(філософії), будується на відповідних до онтології теоретичних моделях і відповідних до теоретичних моделей експериментальних дослідженнях.

*Атракція* — аретична робота з консуеталами (*див.*), сутність якої полягає в залученні уваги (атракції) людини, котра неусвідомлено здійснює неадекватну дію, до цієї дії.

*Віртуалістика* — парадигмальний підхід, у рамках якого віртуальні реальності розглядаються як реалії, що мають онтологічний статус існування, а не як феномени. Віртуалістика ґрунтується на визнанні поліонтичності віртуальних реальностей.

*Віртуальна психологія* — галузь психології, що вивчає психологічні віртуальні реальності. Віртуальна психологія як наукова дисципліна будується на цілком визначеному базисі, має специфічні теоретичні моделі, адекватну типу теоретичних моделей схему експерименту і власну сферу практики. Базовою філософською ідеєю, на якій будується віртуальна психологія, є ідея поліонтичності, що припускає розгляд психіки як сукупності онтологічно різнорідних, таких, що не зводяться одна до одної реальностей. Реально людина здійснює своє життя на одному з можливих щаблів психічних реальностей, щодо якої всі інші, у яких вона може існувати, мають статус віртуального існування, і кожна з них у будь-який момент може розгорнутися в самостійну реальність чи згорнутися в елемент іншої, наприклад, константної реальності. Прийняття ідеї віртуальності приводить до того, що психіка розглядається як складне утворення, тобто містить у собі різнорідні реальності, які не зводяться не тільки до непсихічних реальностей (наприклад, фізіологічної чи соціологічної), але і одна до одної.

*Віртуальна реальність* — реальність, яка незалежно від її природи (фізична, психологічна, соціальна) має такий ряд властивостей: породженість (віртуальна реальність продукується активністю якої-небудь іншої реальності, зовнішньої стосовно до неї; психологічні віртуальні реальності породжуються психікою людини), актуальність (віртуальна реальність існує актуально, тільки «тут і тепер», тільки поки є активною реальність, яка породжує), автономність (у віртуальній реальності свій час, свій простір і свої закони існування), інтерактивність (віртуальна реальність може взаємодіяти з усіма іншими реальностями, у тому числі і з породжуючою, як онтологічно незалежна від них). На відміну від віртуальної, породжуюча реальність називається константною реальністю. Поняття константний і віртуальний є відносними: віртуальна реальність може породити віртуальну реальність наступного щабля, ставши щодо неї константною реальністю. *Вихідна константна реальність* при цьому змінюється, стаючи віртуальним елементом нової константної реальності.

*Віртуальна філософія* — поліонтична філософія, що припускає співіснування безлічі онтологічних реальностей з віртуальним типом відносин між ними.

*Віртуальний образ* — психічний образ, що віддзеркалює процеси, котрі відбуваються усередині психіки, й керує ними; людина, що має віртуальний образ, вважає, що репрезентант цього образу існує об'єктивно.

*Гратуал* — відчуття перебування у віртуальній реальності більш високого щабля, ніж константна реальність.

*Змінність статусу свідомості* — змінність у віртуалі характеру функціонування свідомості. В гратуалі сфера діяльності людини розширюється — людина легко схоплює і переробляє весь необхідний обсяг інформації. В інгратуалі сфера діяльності зменшується — інформація схоплюється і переробляється з працею. Знаходячись у гратуалі, говорять про граничну ясність свідомості, про загострення почуття прогнозування. Знаходячись в інгратуалі, говорять про свідомість, яка звузилася, стала темною; мислення стає при цьому грузлим, увага — розсіяною.

*Змінність статусу тілесності* — змінність у віртуальному статусі тілесності: змінюється відчуття власного тіла і відчуття зовнішнього простору. У гратуалі тіло людини стає легким і приємним, а простір, в якому людина діє, розширюється і переживається як привабливе, атрактивне. В інгратуалі тіло стає чужим, непідвласним, людина замикається на якомусь окремому фрагменті власного тіла.

*Інгратуал* — відчуття перебування у віртуальній реальності більш низького щабля, ніж константна реальність.

*Конвіртуальність* — перебування в єдиній віртуальній реальності при взаємодії людей одного з одним.

*Константна реальність* — поняття, що вводиться у зіставлення з віртуальною реальністю; звична реальність, в якій відбувається звичний ряд подій, пережитий людиною звичним чином.

*Консуетал* — відчуття у самообразі суб'єктивної нормальності протікання здійснюваної людиною діяльності.

*Псевдодія* — дія, пережита людиною як цілісна (тобто очікувана — актуалізована — досягнута) дія, але така, що є результатом сполучення взаємодаткових фрагментів з різних суміжних дій; незважаючи на те, що псевдодія є сукупністю двох фрагментів різних дій, — у самообразі вона переживається консуетально, як нормально протікаюча діяльність.

*Ретроспективна атракція* — спосіб залучення уваги до вже завершеної процедури.

*Самообраз* — динамічний образ, у якому відбивається процес актуалізації образу. Це табло, на якому віддзеркалено поточне, актуальний стан образу, що розгортається.

*Синомія* — процедура аретеї, яка полягає у взаємоузгодженні віртуальних реальностей різного рівня чи фрагментів однієї віртуальної реальності.

*Феномен подвоєння реальності людини* — виникнення розрізнення людиною свого тіла й інших матеріальних тел.

**Віртуальна феноменологія архітектури.** Як ми збагнули у попередньому розділі, для феноменологів світ виникає в результаті даних перцептивного досвіду, які, потрапляючи у свідомість, через серії операцій конструюють предметний світ. Іншими словами, феноменальний світ є сумою просторових і тимчасових об'єктивізацій поточних сенсорних даних у стабільний і пізнаваний світ<sup>63</sup>. Найваж-

лівішою теоретичною передумовою побудови віртуальної феноменології є те, що можна відкрити правила, за допомогою яких свідомість трансформує поточні почуттєві дані в предметний світ. «Критичною точкою тут є розуміння того, що наші судження (те, що цей перманентний об'єкт існує після почуттєвого сприйняття) структуруються відповідно до уявної онтології, на якій ґрунтується наукова концепція природи»<sup>64</sup>.

*Віртуальна феноменологія архітектури* — це філософське вчення про феномен взаємодії архітектури і віртуальної реальності в процесі самовираження особистості архітектора. Причому віртуальна феноменологія, на відміну від звичайної феноменології, не фіксує реальність такою, якою вона є, а показує її ґроноподібність, символічність і неповторність. Феномени — мешканці віртуального, скочують «уздовж і поперек», призиваючи зрозуміти їх. Однак віртуальне — не матерія, не глина, а надлишкове у творчому плані уявлюване. Великим є не тільки спектр зближень, але і палітра розбіжностей. У якомусь місці вони буквально накладаються один на одного, наприклад, у художній творчості, а в повсякденності — віддаляються, але не абсолютно, а на певну дистанцію.

Звична феноменологічна редукція як звільнення від представлень про реальні речі тут — у віртуальній свідомості — уже здійснена. Максимальне наближення свідомості до віртуальної поверхні буття означає здійснення внутрішньої феноменологічної редукції при одночасному переході до редукції трансцендентальної — вглядуванні, придивлянні у товщу. Тим самим віртуальна свідомість робить особливі — віртуальні — герменевтичні процедури. Задача ж герменевтики віртуального — експлікувати найбільш вузлові моменти цих актів. Варто відзначити, що трансцендентальна редукція у Е. Гуссерля — це наближення до віртуальної поверхні свідомості, тоді як сама свідомість робить більш глибокі і далеко рушійні редукції<sup>65</sup>. Саме завдяки їм і здійснюється смислоутворення, — причому, смислоутворення віртуальне: уподібнення акту, що здійснюється, божественної думки, що, подібно до реліктового випромінювання, продовжується у надрах віртуального.

Огрубляючи, можна сказати метафорично, що Божественне Творіння не завершилося, перейшло під покров віртуального «творіння». Віртуальне — це жива пам'ять про те, як «Дух Святий носився над водами», коли його рух утихомирювали води хаосу і перетворювали їх на дзеркала божественного задуму<sup>66</sup>. Віртуальне — це і є води, які колись були хаосом, але сприйняли у себе дію з необхідного упорядкування феноменального світу, створили ряди, чи серії, зустрічей. Упорядкованість чи зустрічність, тобто резонансна налаштованість «вод» свідомості, збільшила міру відкритості буття, створивши поверхню, у глибині якої прозираються змісти (міри відкритості буття)<sup>67</sup>.

У вимірі віртуального в архітектурі здійснюється дія, котра є предметом інтересу *герменевтики віртуального* — дія відкритості буття, що примножується, без викриття його таємничості, але за допомогою тексту. Віртуальне в архітектурі зберігає в собі могутній значеннєвий потенціал, залишаючись недоступним для будь-яких дій з «виловлювання» феноменів.

Критерій розрізнення віртуального і невіртуального в архітектурі полягає в тому, що якщо останнє є інтерсуб'єктивним, тобто знаходиться у полі сприйняття, принаймні, двох діячів, то віртуальне — належить внутрішньому індивідуальному діячу, і лише за допомогою певних матеріальних засобів опиняється наочним для багатьох. Саме індивідуальність височіє за віртуальним простором і утворює ядро, котре робить віртуальний простір герменевтичним феноменом. Герменевтичний феномен архітектури з віртуальним змістом і є особистість.

**Віртуальний аспект теорії інформації. Цінність інформації.** Згідно з класичним визначенням, теорія інформації — наука, яка вивчає закони й засоби виміру, перетворення, передачі, використання та зберігання інформації<sup>68</sup>. В теорії інформації (та її додатках) центральними є поняття кількості інформації та міри цієї кількості. Ці поняття до певної міри відповідають інтуїтивним уявленням про кількісну оцінку інформації, котра природно зв'язується з числом можливих варіантів повідомлення й з мірою його несподіваності. В теорії інформації існують три головних підходи: алгоритмічний, топологічний і семантичний. В останньому типі підходу, який цікавить нас в рамках нашої теми, дослідники намагаються подолати специфіку абстрактних підходів й запровадити кількісні оцінки змістовності, важливості, цінності й корисності інформації, тобто до певної міри знайти кількісну міру семантичних характеристик повідомлень (речень, висловлювань). На відміну од математичної теорії інформації, різні варіанти теорії семантичної інформації намагаються схарактеризувати «міру інформації» головним чином за допомогою засобів логічної семантики, а також індуктивної та модальної логіки. Професор Ю. А. Шрейдер свого часу (1960–1970-ті рр.)<sup>69</sup> запропонував абстрактну модель системи зв'язку у математичній теорії інформації, яка будується, виходячи з передумови, що тому, хто отримує інформацію, відомий «алфавіт» джерела повідомлення. У більш загальному формулюванні ця вимога означає, що для розуміння й наступного використання повідомлень отримувач повинен мати певний запас знань. Знання отримувача у низці випадків, наприклад, при аналізі інформаційного змісту у наукових статтях, можна репрезентувати у вигляді списку назв об'єктів і назв їхніх властивостей — слів, в якому також вказано смислові зв'язки між словами. Такий словник або довідник з завданими зв'язками представляє собою узагальнення поняття *тезаурусу*. Отже, сучасне визначення *інформації* може бути таким: це знання, репрезентоване у формі об'єктивного повідомлення; формалізоване знання, тобто певна форма віддзеркалення об'єктивного світу.

Що споріднює поняття інформації та віддзеркалення? Передовсім, на наш погляд, те, що поняття інформації розповсюджується як на суспільні, живі матеріальні системи, так і неживі. Це поняття має значну міру узагальненості. Інформація, як і віддзеркалення, є властивістю матерії, і поза матеріальної взаємодії не існує. Можна поставити питання: чи є інформація матеріальним або ж ідеальним, фізичним або психічним? Дехто вважає, що найперша з рис сучасної інформації полягає в тому, що хоча вона й є нематеріальним об'єктом, але отрима-

ла кількісну міру. Нематеріальний об'єкт — значить об'єкт ідеальний? Оскільки інформація притаманна і явищам неживої природи, ми неминуче винесемо ідеальне за межі людини, у світ природи. Про ідеальне як про протилежність матеріальному виникає питання, коли якась форма діяльності людини протиставляється об'єкту, який міститься поза її свідомості. За цими межами протиставлення ідеального матеріальному, на наш погляд, втрачає сенс. Інформація, оскільки вона не є лише формою діяльності людини, виходить за ці межі. Безглуздо, вважав П. В. Коппін, розмірковувати на тему про ідеальність або матеріальність інформації, про її фізичність або психічність<sup>70</sup>. В свою чергу Н. Вінер зазначив: інформація є інформація, а не матерія і не енергія. «Той матеріалізм, котрий не визнає цього, не може бути життєздатним у теперішній час»<sup>71</sup>. Якщо таке розуміння існувало ще у 1950-ті рр., воно має залишитися на своєму місці і зараз. Для нас важливо встановити наступне: інформація не тотожна віддзеркаленню; інформація не є атрибутом матерії, вона належить не усім її формам і видам. Інформація — особлива форма загального зв'язку в особливих умовах системи, яка керується. Вона, немов рефлекс, торкається окремих сторін, моментів, видів віддзеркалення. Особливістю інформації є те, що вона передається за допомогою сигналу — знаку віддзеркалення, фізичного або фізіологічного її «заступника». В рамках логічної концепції інформації головне значення мають два наступних види інформації: об'єктивна інформація (формалізоване об'єктивне знання або інформація, котра характеризує стан справ у світі зовнішніх емпіричних об'єктів) та суб'єктивна інформація (формалізоване суб'єктивне знання або інформація, яка характеризує стан справ у внутрішньому світі перцепції конкретної людини). Наприклад, вислів «Баба Яга не існує» зазвичай використовується для вираження об'єктивної інформації про світ зовнішніх емпіричних об'єктів, у той час як вислів «Я бачив уві сні Бабу Ягу» може використовуватися конкретною людиною для вираження суб'єктивної інформації та передачі її іншій людині або співтовариству людей. Якщо інформаційне повідомлення використовується для вираження об'єктивного знання, але при цьому фактично виражає лише яке-небудь суб'єктивне знання (тобто таке, яке не відповідає стану речей у зовнішньому світі), в цьому випадку кажуть, що повідомлення має хибну інформацію. Однак, використовуючи поняття «хибна інформація», не слід забувати, що будь-яка інформація сама по собі не є ані істинною, ані хибною. Поняття істини (і, відповідно, поняття неправди, брехні) може бути пристосоване лише до самих висловлювань, а не до того знання, яке вони, можливо, виражають. Нехай, наприклад, в книзі якогось астронома існують висловлювання: «Сонце обертається навколо Землі» та «Я вважаю, що Сонце обертається навколо Землі». Перше з цих висловлювань є помилковим інформаційним повідомленням (а саме — неправдивим висловлюванням), яке не віддзеркалює ніякого об'єктивного знання. Друге висловлювання є, навпаки, достовірним інформаційним повідомленням (істинним висловлюванням), яке виражає конкретне суб'єктивне знання цього астронома (безперечно, за умови, що цей астроном сказав те, що він насправді вважає). Із врахуванням різниці між

об'єктивною та суб'єктивною інформацією логічно експлікуються інтуїтивні уявлення про корисну, протирічливу, точну і т. ін. види інформації. На початку 90-х рр. XX століття логічна теорія інформації зазнає все більш широкого застосування в інформатиці та системах т. зв. «штучного інтелекту», грубо кажучи, — в комп'ютерних технологіях.

Комп'ютерні технології, себто низка віртуальних систем, які відтворюються для людини за допомогою комп'ютера, — це технічні системи обробки інформації на основі моделювання пізнавальних процесів людини; або, простіше, комп'ютерна модель раціонального мислення людини. Природно, що створення універсальної логічної мови програмування передбачає створення адекватної формальної мови логіки як науки про загальнозначущі форми раціонального мислення, методи деструктивної формалізації змістовних теорій. У зв'язку з впровадженням комп'ютера у повсякденну діяльність людини (на вітчизняному терені — десь з початку 1990-х рр.) важливе значення набуло питання про адекватну комп'ютерну обробку природно-мовної інформації, про те, як «навчити» комп'ютер «розуміти» природну мову, що, зокрема, дозволило б широкому коду користувачів (архітекторів-проектувальників) «спілкуватися» з комп'ютером природною мовою. Вирішення цієї проблеми передбачає рішення проблеми логічної формалізації природної мови у всьому (або майже в усьому) її об'ємі, включаючи прагматичні аспекти. Саме прагматичні аспекти, в яких важливо враховувати конкретного, «цього» користувача мовою, опинилися «каменем перепони» для більшості традиційних підходів до формалізації природної мови (графіка архітектора — це також природна мова архітектурного проектування, фаху кресляра). Успішна формалізація прагматичних аспектів мови передбачає побудову відповідної моделі пізнавальних процесів людини — користувача мовою. При цьому розуміння такої моделі носить подвійний характер: як емпіричної моделі матеріального носія або субстрату мислення (мозку людини); як моделі самого раціонального мислення, його абстрактних структур. Таким чином, ефективна система «штучного інтелекту», з одного боку, передбачає універсальну мову логіки, а з другого, — абстрактну модель пізнавальних процесів людини. І те, і друге втілене у віртуальному просторі сучасного комп'ютера. В цьому контексті поняття інформації та її цінності дозволяють звернути увагу на проблему складності і простоти. Складність об'єкту, напевно, є найменша інформація про нього, необхідна для того, аби його відтворити. Чим складнішим є об'єкт, тим більшою є мінімально необхідна для цього інформація. Доведенням цієї міри складності групи чинників, які утворюють певний об'єкт, буде неможливість меншої інформації, яка дозволяє побудувати цей об'єкт. Звідси — інтуїтивний характер міри складності.

На сьогоднішній день доступ до інформації не становить особливої проблеми: розвинення світової мережі інтернет дозволяє людині, яка має доступ до цієї мережі, бути в курсі усіх подій, які відбуваються не лише у світі міжнародної або місцевої політики, але й у світі думки, науки, мислення. Для цього людині не

потрібна навіть домашня бібліотека, оскільки її наповнення досить адекватно може бути взяте з інтернету. Інакше кажучи, природа отримання інформації змінилася, але природа самої інформації не змінилася. Тезаурус, пам'ять про колишню інформацію, цінність інформації означають включення *часу в момент* сприйняття інформації. Це досить парадоксальне включення часу (тезаурусу, пам'яті, цінності) у позачасову, «нульову» за часом миттєвість означає і зведення сприйняття інформації до певного моменту й одночасну незведеність до нього.

Яким же є значення поняття цінності інформації з точки зору швидкої еволюції умоглядних концепцій зведення й незведення складного до простого? Чи не можна покласти в основу цих категорій різну роль цінності інформації у живій природі й у позбавленому життя фізичного світу, тобто вважати цінність такою, яка не зводиться до загальнофізичного поняття міри інформації? Навряд чи це є вірним. Термін «інформація» якщо й відрізняється від чимось від терміна «негентропія», то лише більш підкресленим рецепторним смислом — асоціацією з первісним суто гносеологічним смислом цього слова. Але справа тут, певно, не в термінології.

Рецепція інформації стає загальнонауковим, фізичним й онтологічним поняттям, як і зв'язані з ними поняття тезаурусу і «пам'яті». Наприклад, найпростіший об'єкт, котрий може бути програмований й відтворений з найменшою з можливих мінімальних мір інформацією, існує в часі, тобто потребує для програмування у необоротно зростаючій інформації.

Людське пізнання — віддзеркалення світу, воно відбиває у своїй структурі структуру світу, само опиняючись частиною світобудови, саме тією частиною, в якій реалізується її самопізнання. Цей найскладніший процес, який тільки знає наука, відбувається у людському мозку й всмоктує в себе інформацію не лише зі всієї живої та неживої природи, але й усю інформацію, яка виходить з інших «інтелектів». Тут повторюється, тільки у більш ускладненій формі, співвідношення мікрокосму й макрокосму, хромосоми й біосфери, ускладнені цінністю інформації. Тут рецептором інформації, яка йде до людини від природи, стає сама інформація (вже у більш традиційному смислі, який вона мала до сучасної узагальноної концепції), інформація, яка йде від одного інтелекту до іншого, тобто *мова*. Цінність інформації, яка йде від природи, визначається колективним тезаурусом, котрий створюється мовою (вірніше, мовами: мовою сигналів, мовою звуків, мовою літер, мовою зображень, мовою цифр, креслеників тощо) — інтенсивністю внутрішньої інформації.

Інформація в окремому інтелекті, отримана у мові (у тому ж самому узагальноному вигляді) від людства, має цінність, котра залежить від індивідуального тезаурусу. Людина як рецептор інформації — це не «узагальнена людина», носій природного гріха (за Августином Блаженным), а індивідуальна людина, відкрита Відродженням, або, скоріше, пригадана Відродженням, причому міра її індивідуальності визначається «солідарністю» з загальнолюдським розумом, мовою, логікою, яка вступає у внутрішній діалог з інтуїцією. Отже, індивідуальна інтуїція

робить старе, гносеологічне поняття інформації частковим випадком більш загального поняття, створеного й розвинутого наприкінці ХХ століття. Найбільш складним частковим випадком, в якому, окрім загальнобіологічного значення цінності інформації, особливе значення здобуває мова (будь-яка знакова мова) як чинник цінності.

Вихід на герменевтичний рівень володіння інформацією — в її віртуальному аспекті — нещодавно був репрезентований дослідженням О. О. Заварзіна з технічної естетики<sup>72</sup>. Центральним моментом його студії є поняття *естетична інформативність*, узятя в контексті її геометрії та семіотики. Метою дисертації автора було розкриття закономірностей побудови естетично інформативних формоутворень у творах мистецтва й архітектури та створення відповідних засобів моделювання для практичних потреб дизайну архітектурного середовища. Для вирішення поставленої проблеми О. О. Заварзіну слід було розв'язати такі задачі: з'ясувати спосіб просторового перетворення геометричних елементів на знакові форми побудови естетично інформативних формоутворень; виявити геометричну структурованість естетично інформативних формоутворень; дослідити взаємозв'язок між геометрією та семіотикою естетично інформативних формоутворень об'єктів предметного середовища. Так, в одному з розділів роботи — «Технологічні параметри моделювання естетичної інформативності» — на базі головних чинників естетичного формоутворення (артефакт; природний простір, штучний простір, перцептивний простір, геометричний простір; природна мова, естетична організація, технічна організація, геометрична форма, функціональний зміст, сприйняття динамічного, сприйняття пластичного, матеріал) автором було закладено технологічні принципи моделювання артефактів в автоматизованому режимі. О. О. Заварзіним було запропоновано теоретичну модель автоматизованої підсистеми управління естетичною інформацією формоутворення під кодовою назвою АСУ ISAI, яка може увійти як складова до будь-яких відомих САД-систем автоматизованого проектування об'єктів дизайну архітектурного середовища<sup>73</sup>. Цікавим є те, що запропоновані автором кількісні параметри аналізу, синтезу та оцінки естетичної інформативності уявляється можливим практично застосовувати в інших видах естетичного формоутворення, скажімо, в музиці, літературі, дизайні форм різноманітних машин і механізмів, тобто — в іншого роду *інформативних текстах*. Власне у згаданій роботі розвинуто напрям геометричного моделювання естетичного формоутворення на інформаційному рівні, досліджено взаємозв'язок між геометрією і семіотикою естетичної інформативності форм об'єктів будівельного мистецтва, що збагатило засоби моделювання в дизайні архітектурного середовища. Інакше кажучи, виконано спробу репрезентувати віртуальну реальність архітектури в її матеріальному, унаочненому втіленні.

Згадаємо для контрасту про твір Вітрувія «Десять книг про архітектуру». Як відомо, головна теза цього класичного трактату полягає в тріадичній констатації міцності, корисності й краси в архітектурі, в основі якої лежить наука, в тому



числі й архітектурна наука. Нагадаймо перші рядки першої книги цього трактату: «Наука архітектора базується на багатьох галузях знання і на різноманітних відомостях, за допомогою яких можна судити про все, що виконується за допомогою інших мистецтв. Ця наука створюється з практики і теорії. Практика є постійне й обдумане застосування досвіду для виконання руками людини робіт з будь-якого матеріалу за певним креслеником. Теорія ж полягає у можливості показати й обґрунтувати виконання у відповідності до вимог мистецтва та доцільності»<sup>74</sup>. Отже, всебічне знання предмету у широкому охопленні десяти книг, в яких викладаються численні питання типології будівель I ст. н. е., питання будівельних матеріалів і конструкцій, творчі питання, питання містобудування, фортифікації, поліоркетики<sup>75</sup>, водопостачання й підйомних механізмів — все це характеризує працю римського зодчого — теоретика і практика<sup>76</sup>. Ця книга, як зазначав І. С. Ніколаєв, пройшла крізь тисячоліття й опинилася міцнішою за матеріальні пам'ятки Риму<sup>77</sup>.

Навіщо ми зараз, в розділі про віртуалістику архітектури, згадуємо твір Вітрувія?

Вітрувія в його філософській позиції можна визнати *матеріалістом*, яким, по суті говорячи, повинен бути кожний архітектор: і теоретик, і тим паче практик. Наука, розум, логіка керують діями будь-якого архітектора. Це є застава вірності будівельної справи, в якій би формі вона не віддзеркалювалася — у віртуальній або матеріальній, комп'ютерній або будівельній, — істинності розуміння цілей зодчества і тих засобів досягнення цих цілей і в античному суспільстві, в якому було створено класичну архітектуру, і в суспільстві сучасному, майстри якого застосовують різні технологічні методи для створення довершених (або пересічних) архітектурних об'єктів.

1. Теория архитектуры. — Киев, 1988. — С. 59.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства. — М., 2002. — С. 396.
3. Современный философский словарь. — М., 1996. — С. 92.
4. Потёмкин В. К., Симапов А. А. Пространство в структуре мира. — Новосибирск, 1990. — С. 154.
5. Зборовский Г. Е. Пространство и время как формы социального бытия. — Свердловск, 1974. — С. 75.
6. Гумилёв А. Н. Этногенез и биосфера Земли. — М., 1998. — С. 82.
7. Карманова И., Никулина Л. Джин Мао Тауэр — новое лицо Китая // Архитектура и градостроительство. — 2001. — № 3. — С. 25.
8. Словник іншомовних слів. — Київ, 1977. — С. 199.
9. Див.: Габричевский А. Г. Морфология искусства. — С. 402–429.
10. Орлов А. М. Виртуальная реальность. — М., 1997. — С. 9.
11. Там само. — С. 6.
12. Там само. — С. 7.
13. Там само. — С. 197.
14. Там само. — С. 244–245.
15. Там само. — С. 247.
16. См.: Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1995. — Т. 2. — С. 371 и сл.
17. Див. більш розгорнуто: Носов Н. А. Манифест виртуалистики. — М., 2001.
18. Пучков А. А. Традиция архитектурной фантазии // А.С.С. — 2004. — № 1. — С. 14–20.
19. Шугуров М. В. Виртуальная герменевтика. — М., 2001. — С. 6.
20. Там само. — С. 7, 9.
21. Там само. — С. 11, 12.
22. Там само. — С. 14.
23. Там само. — С. 22.
24. Носов Н. А. Виртуальный человек. — М., 1997. — С. 7.
25. Там само. — С. 10.
26. Франк С. Л. Метафизика человеческого бытия. — М., 1991. — С. 36.
27. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Пер. с нем. — М., 1990. — С. 25.
28. Носов Н. А. Виртуальный человек. — С. 24.
29. Там само.
30. Там само. — С. 25.
31. Там само.
32. Лобанов С. Д. Бытие и реальность. — М., 1988. — С. 55.
33. Там само. — С. 27.
34. Там само. — С. 29.
35. Bachelard G. Poetique de la reverie. — P., 1960. — P. 161.
36. Носов Н. А. Виртуальный человек. — С. 13.
37. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М., 1986. — С. 16–17.
38. Носов Н. А. Виртуальный человек. — С. 34.

39. Там само. — С. 14.
40. *Бланиш М.* Неопишемое общество / Пер. с фр. — СПб, 1997. — С. 74.
41. *Носов Н. А.* Виртуальный человек. — С. 42.
42. Там само. — С. 43.
43. Там само. — С. 50.
44. Там само.
45. Там само. — С. 60.
46. *Шугуров М. В.* Виртуальная герменевтика. — С. 41.
47. Архитектура: Короткий словарь-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 190.
48. *Beavers A. F.* Phenomenology and Artificial Intelligence // *Metaphilosophy*. — 2002. — Vol. 33. — № 1/2. — P. 76.
49. Там само. — P. 80–81.
50. См.: *Кюндржик Н.* Виртуальная реальность и метастабильные взаимодействия // *Абердин*. — 2001. — Ч. 5. — № 1.
51. Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб, 2000. — С. 6.
52. *Акчури И. А.* Виртуальные миры и человеческое познание // *Концепция виртуальных миров...* — С. 12.
53. *Коняев С. Н.* Реальная виртуальность: Границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров // *Концепция виртуальных миров...* — С. 30–55.
54. *Розин В. М.* Существование, реальность, виртуальная реальность // *Концепция виртуальных миров...* — С. 56–74.
55. Там само. — С. 56.
56. *Смирнова Е. Д.* Семантика возможных миров и обоснование логического знания // *Концепция виртуальных миров...* — С. 75–90.
57. *Васюков В. А.* Метакосмос: миры или ситуации // *Концепция виртуальных миров...* — С. 107–115.
58. Там само. — С. 110.
59. Там само. — С. 114.
60. *Баксанский О. Е.* Виртуальная реальность и виртуализация реальности // *Концепция виртуальных миров...* — С. 292.
61. Там само. — С. 293.
62. См.: *Носов Н. А.* Виртуальная психология. — С. 415–423.
63. *Beavers A. F.* Phenomenology and Artificial Intelligence ... — P. 71.
64. Там само. — P. 76.
65. *Шугуров М. В.* Виртуальная герменевтика. — С. 51.
66. Там само. — С. 52.
67. Там само.
68. *Фаткин А.* Теория информации // *Философ. энциклопедия: В 5 т.* — М., 1970. — Т. 5. — С. 210.
69. Див.: *Шрейдер Ю. А.* Равенство, сходство, порядок. — М., 1971.
70. *Копнин П. В.* Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974. — С. 121.
71. *Винер Н.* Кибернетика / Пер. с нем. — М., 1958. — С. 166.

72. Див.: *Заварзин О. А.* Геометрическое моделирование и оценка эстетичности перцептивного образа трехмерных объектов на плоскости при помощи прямолинейно-растянутого перспективного комплексного чертежа // Прикладная геометрия и инженерная графика: Сб. науч. тр. КГТУСА. — Киев, 1996. — Вып. 59. — С. 172–175; *Заварзин О. О.* Семіотика естетичної інформації предметного середовища // Прикладна геометрія та інженерна графіка: Зб. наук. пр. КНУБА. — Київ, 1999. — Вып. 65. — С. 189–192; *Заварзин О. О.* Геометрія і семіотика естетичної інформативності предметного середовища: Автореф. дис. ... канд. техн. наук: 05.01.03. — Київ, 2000.

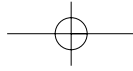
73. *Заварзин О. О.* Геометрія і семіотика естетичної інформативності предметного середовища... — С. 12–13.

74. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. — М., 1936. — С. 20.

75. Військова наука про будівництво осадних і артилерійських знарядь.

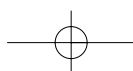
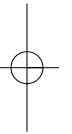
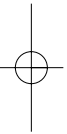
76. Див.: *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003.

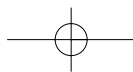
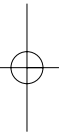
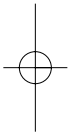
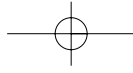
77. *Николаев И. С.* Профессия архитектора. — М., 1984. — С. 97.



Розділ третій

# ОНТОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ







**П**оняття онтології та його історія. Онтологією в низці філософських систем називають ту її частину, в якій викладено *вчення про буття як таке*, незалежно від суб'єкту та його діяльності.

Буття — слово, що має багато значень, і в силу цього дуже невизначене за змістом. Його або не слід уживати взагалі (як філософське поняття, як категорію), або слід визначити, конкретизувати у певній системі категорій. Отже, буття має три визначення: 1) загальна визначеність речей, з якої починається процес пізнання; 2) загальна властивість усього суцього (матеріальні речі, ідеї і цінності мають буття і поєднуються людиною в єдиний світ); 3) об'єктивне існування на протилежності фантому або ілюзії<sup>1</sup>.

Поняття «онтологія» було вперше запроваджено у XVII ст. спочатку Гокленіусом, а потім Християном Вольфом (1679–1754). За Вольфом, онтологія входить до складу метафізики поряд з «раціональною теологією» (доведенням буття й всемогутності Бога та безсмертя душі), «космологією» (вченням про простір і час) і «раціональною психологією» (розглядом «метафізичної природи душі»). Оскільки в онтології передбачалося розглядати питання про сутність будь-якого буття, «абстрактні визначення сутності» (Гегель), вона мислилася як провідна метафізична дисципліна. Причини виникнення уособленої онтології такі: нерозвиненість теоретичного природознавства поряд з мізерністю соціологічного знання, котра живила спекулятивне конструювання в душі «філософії природи»; слабкість гносеологічних і логічних студій, які ще не звільнилися від оков схоластичного тлумачення «метафізичної природи душі». Поняття «онтологія» та її специфічне місце в системі метафізики визначаються значно пізніше, ніж виникає проблема буття та ще не уособлене вчення про буття.

В історії філософії до проблеми буття вперше торкнулися представники елейської школи філософії (VI–V ст. до н. е.)<sup>2</sup>. Парменід, який вважав буття основою світу, дійшов до парадоксального висновку: «існує лише буття, а небуття не існує, оскільки людина думає про небуття, то воно репрезентується їй як буття»<sup>3</sup>. Платон будує особливе вчення про надчуттєві основи буття, спираючись на розрізнення «істинного» (ідеального) і «неістинного» (світ матеріальних речей) буття й стверджуючи світ надчуттєвих сутностей — ідей як першоджерела й образу матеріального буття. Аристотель хоча й заперечує різкість платонівського

розподілу двох світів й висловлюється на користь філософії як вчення про буття, в якому відшукуються сутності в самому матеріальному бутті, тим не менше лишає можливість для вчення про «останню» причину буття, надчуттєву «форму форм», про божественну ентелехію<sup>4</sup>. Отже, протягом довгого періоду часу онтологія була однією зі складових компонентів метафізики, до складу якої також входили теологія і психологія. Однак оскільки теологія і психологія значно пізніше відокремилися від філософії, метафізика фактично збігалася з онтологією. Так, Імануїл Кант відмовив онтології в праві називається наукою, у «Критиці чистого розуму» (1781 р.) довівши, що її претензії на самостійне бачення світу призводять до антиномічності. Ця антиномічність також просліджується в архітектурі на прикладі протиріччя мистецтва і практики в процесі відображення навколишньої дійсності. У вченні І. Канта онтологія фактично була віднесена до категорії гносеології. Оскільки, що таке буття (світ), якими є його принципи, людина може довідатися лише за допомогою розуму, котрий у свою чергу додав апріорні форми цьому буттю<sup>5</sup>. Отже, критика Кантом попередньої метафізики була, зокрема рішучою критикою її онтологічних устремлень. Природознавство Нового часу, на його думку, своїми успіхами зобов'язано саме визнанню активності розуму, що пізнає, який повинен «примушувати природу відповідати на його запитання, а не плентатися у неї немов на повідці»<sup>6</sup>. З точки зору Канта, не має і не може бути онтологічного вчення поза й незалежно від вчення про принципи розуму. Про закони предметного буття ми впізнаємо лише через студіювання законів розуму й відповідно до знання останніх. Онтологія й гносеологія в цьому сенсі співпадають, але ж поки що ціною повного усунення онтологічної задачі й онтологічного значення гносеології та гносеологічної логіки.

Це примарне усунення було зняте Г. В. Ф. Гегелем, який зрозумів логіку як вчення про буття, яке співпадає з вченням про пізнання, як «гносеологічну онтологію» або ж «онтологічну гносеологію»<sup>7</sup>. З його точки зору, мислення є діяльність, що історично розгортається, яка підпорядкована об'єктивним законам. Найвищими принципами такої діяльності можуть бути лише найвищі закони буття, які становили раніше предмет онтології. «Стара» онтологія, за Гегелем, помилялася не в тому, що намагалася схопити основні визначення речей, а в тому, що не досліджувала природи розсудку й розуму: саме така єдність дослідження здатне дати розуміння єдності загальних форм думки й загальних форм буття<sup>8</sup>. Отже, у Гегеля, для якого буття було тотожно мисленню, онтологія фактично зводилася до логіки. Неомарксистки (Д. Лукач, Г. Маркузе, Л. Альтюссер, К. Корш, «Франкфуртська школа»<sup>9</sup>) виконали спробу розгляду онтології з погляду практики. Вони розглядали світ у формах практики (культури), і буття визначали через призму культури. Фактично неомарксистки торкнулися проблеми онтології архітектури за допомогою діалектичного сприйняття навколишнього світу. Однак найбільший вплив на онтологію зробила, як ми показали це у першому розділі, феноменологія Едмунда Гуссерля, котрий методологічно обґрунтував новий підхід до проблеми буття: він свідомо спирається на дослідження «готового» знання як особливого предмету, відмовляю-



чись від генезису знання, й справжньою онтологією вважає феноменологію, яка описує структури «готового» знання й засоби його «привласнення».

Не здійснюючи огляд інших сторін історії розвитку поняття «онтологія» (Л. Фейєрбах, К. Маркс, К. Ясперс та ін.), зазначимо, що, отже, *онтологія* — це розділ філософії, який вивчає проблеми буття; вчення про фундаментальні принципи буття, про найбільш загальні буттєві сутності<sup>10</sup>. Проблема буття — одна з перших проблем, що прагне розв'язати філософія, яка, на відміну від повсякденної свідомості, торкається проблеми буття свідомо, прагне зрозуміти зміст, котрий людська культура вкладає в це поняття. Буття архітектури виникає в результаті конфлікту архітектури як мистецтва з архітектурою як практикою.

Таким чином, бачимо, що проблема буття є однією з найбільших загадок філософії. У різних філософських системах поняття «буття» здобувало різноманітні значення і визначалося за допомогою його співвідношення з такими поняттями, як «небуття» («ніщо») і «сущє». Ніщо — це спростування буття. Класична філософія визначала буття через протиставлення небуттю. У сучасній філософії буття визначається через сущє. Під сущим філософи мають на увазі «оформлене», «обмежене», «визначене» буття, усе те, що можна осмислити у будь-якій предметній формі<sup>11</sup>. Речі, почуття, люди, поняття — це сущє, котре може мати буття чи небуття, тобто «бути чи не бути».

Тенденція протиставлення буття сущому стає домінуючою у феноменології й екзистенціалізмі. У феноменології за абсолютне буття приймається свідомість, що мислиться як «жива діяльність», позбавлена предметної форми. Ця діяльність свідомості, з точки зору Гуссерля, констатує сущє і додає йому відповідний спосіб (модус) буття. Сущє і спосіб його буття задаються відповідними актами свідомості. Буття розпадається на різноманітні сфери відповідно до актів, у яких воно конституюється. У такий же спосіб феноменологія поняття «архітектура», заснованого на діалектиці мистецтва й практики, переходить у сферу онтології в процесі пошуку оптимального співвідношення між свідомістю і буттям.

Мартін Хайдеггер (1889–1976) звинуватив усю попередню європейську філософію, починаючи з Парменіда, у тому, що вона звела буття до сущого, тим самим розчинивши буття в сущому. Те саме можна сказати і про архітектуру, взятую в контексті цивілізаційного розвитку і технічного прогресу, як таку, що розчинила мистецтво (буття) у сущому (практиці). Буття, за Хайдеггером, це не щось, що знаходиться поза людиною, протилежне людині, що можна відобразити в понятті. Буття — це значеннєва єдність усього сущого, можлива у світі лише завдяки існуванню людини<sup>12</sup>.

Отже, виходячи з історії світової філософії, можна вивести три основні концепції буття архітектури:

- 1) матеріалістичну, котра ототожнює буття з матеріальним сущим; архітектурна практика — будівництво;
- 2) ідеалістичну, котра ототожнює буття з мисленням (ідеально сущим); архітектура як просторове мистецтво;

3) некласичну, що протиставляє буття архітектури як процесійність, мінливість, незавершеність — суцьому (свідомості) як постійному, оформленому і завершеному<sup>13</sup>.

Матеріалістична й ідеалістична концепції тяжіють до об'єктивізму (розглядають буття з позицій, близьких до науки); некласична, котра у розвинутій формі репрезентована у феноменології й екзистенціалізмі, — до суб'єктивізму, до визначення буття архітектури за допомогою свідомості й існування людини.

Звідси можна стверджувати, що *онтологія архітектури* — це розділ філософії архітектури, який опікується вивченням проблеми буття архітектури, досліджує співвідношення об'єктивного й суб'єктивного в існуванні архітектури в часі і просторі за допомогою певних категорій. Категорії — це загальні структури чи властивості суцього — речей, процесів, живого, ідеальних предметів (усього, що створює світ); узагальнені форми мислення<sup>14</sup>. Це загальне поняття, котре відбиває універсальні властивості та відносини об'єктивної дійсності, загальні закономірності розвитку матеріальних, предметних і духовних явищ. До категорій онтології архітектури відносяться: простір, час, історія, ідеальне і реальне, архітектурна свідомість, котрі розкриваються за допомогою структурного й історичного методів пізнання.

**Простір.** «Більшим над усе є простір, оскільки він усе вміщує», — говорив Фалес Мілетський. Наш світ за вертикаллю є триєдиним. Але ця загальноприйнята потрійність у різні часи розумілася по-різному. Кожна жива істота, а людина особливо, виникаючи і розвиваючись у просторі, поширюється назовні від самої себе, від свого внутрішнього центру, від свого «я». Де б не знаходилася людина, вона завжди може визначити «верх» і «низ» щодо самої себе. Себе саму людина з властивим їй природним егоцентризмом поміщає у центр. Споконвічний природний принцип просторової орієнтації, властивий раннім стадіям онтогенезу і філогенезу, поступово стає важливою категорією людського світогляду.

Людина виділяє в просторі поряд з напрямками, що об'єктивно задані, і напрямки, обумовлені положенням його тіла у просторі: уперед, назад, праворуч, ліворуч. Ці напрямки не існують поза зв'язком з конкретною позицією, але мають велике значення для організації поведінки. У картині безпосереднього сприйняття, завжди суб'єктивно центрованої, вони переважають; вихідна точка, початок векторів, за якими будується ця картина, пересувається разом зі спостерігачем. Людина лише поступово відходила від представлення про своє «я» як початкової точки відліку просторових координат, характерної для давнини. Це відбулося у геоцентричних моделях Всесвіту й у переконанні давніх народів, що місце їх побутування і є центром світу (люди Месопотамії поміщали його у злиття рік Тигр і Євфрат; греки ототожнювали зі святилищем у Дельфах, в якому містився камінь Омфал — «пуп землі»; для римлян це був Капітолійський пагорб, для мусульман — храм Кааба у Мекці).

Просторовість архітектури девальвується поширенням телевізійних і журнальних зображень архітектури, сприйманої через призму фотографії. Цю девальвацію просторовості не зупиняє витончена просторова уява зодчих. Складні про-

сторіві конструкції П. Ейзенмана і Р. Майера проектується свідомістю на плоскі грати, а рух людини, його вітальний просторовий жест поступаються місцем умоглядному скануванню довкілля. Разом з угасанням почуття матеріалу, що супроводжував перетворення архітектури на умоглядну геометрію і топологію світлових плям, з реального досвіду переживання архітектури, як і з її рекламно-фотографічного образу, зникає почуття часу. Справа не зводиться до зникнення того почуття, яке триває сьогодні, підтримується всякого роду середовищними ефектами (запахом, температурою і т. п.). Важливе зникнення екзистенційного часу, що зв'язує людину з минулим, майбутнім і вічністю.

Диктатура простору в архітектурі, як і політична диктатура, прагне вилучити людину з контексту власної історії і долі, перетворити її на безінерційну і тому так, яка легко піддається маніпуляції, безвладну істоту. Ця обставина повертає нас до сутності архітектури зовсім з іншої сторони.

Доля архітектури у ХХ столітті виявилася подібною до людської долі. Як у масовому суспільстві споживання, так і в суспільствах з тоталітарною диктатурою, виживання і достоїнство людини в нашому сторіччі виявляється під загрозою. Архітектура претендує на субстанціальність, зрощення зі світом речей і людської діяльності, котра несумісна з темпами змін моди, капризами ринку або індивідуальним свавіллям художника чи клієнта.

Особливу увагу проблемі простору в архітектурі приділяв найвизначніший російський мислитель ХХ століття О. Ф. Лосєв (1893–1988), котрий, описуючи різні плани розуміння простору, часу, тілесності, виділяє наступні їхні різновиди: ідеографічний простір; замкнено-концентричний простір; ексцентричний простір; ексцентрично-концентричний простір; готичний простір<sup>15</sup>. Розглянемо цю типологію простору.

*Ідеографічний простір.* Це простір візантійського стінопису і візантійських мозаїк. Площинна зображальність зустрічається в архаїчному живописі монументального і декоративного стилю. Це простір строгої ієрархії і чіткої структури. Повторюваний малюнок, орнамент, ритм, однаковість — от його стиль. Усе задано наперед, абсолютно вірно і незмінно. Це час давніх царств і феодалізму. Об'єктивізм, догматизм, абсолютизм — от основні принципи цього плану буття.

*Замкнено-концентричний простір.* Для цього типу характерне «езопове орієнтування» на зовнішній, реальний світ. «На картині це відбивається як центральна перспектива ліній, що сходяться; простір замкнено-концентричний; він згортається вглибину, будучи немовби підлеглим активному проникненню погляду глядача у зовнішній світ, що ним споглядається». Це простір ренесансної перспективи. Тут з'являється західна парадигма, в якій центральне місце посідає активний перетворювач (якщо згадати ідеї іншої роботи О. Ф. Лосєва, «стихійний індивідуаліст»), котрий кардинально змінює світ. Суб'єктивізм, релятивізм, активізм, волонтаризм — принципи доби Відродження й Нового часу.

*Ексцентричний простір.* Це простір давнього російського іконопису. Він розгортається зсередини — назовні. «Це і зрозуміло, оскільки іконопис був продуктом

світovidчування, побудованого на твердженні субстанції, яка розгортається у своєму іншобуттєвому самоодкровенні»<sup>16</sup>. Бог поза світобудовою, він є їй трансцендентний, але водночас й іманентний йому, розвертається в ньому. Споглядаючи ікону, глядач сприймає дотиком предмет очима, «бачить його самодостатнє життя, що анітрошки не залежить від єдиної точки зору». Тіло і навіть підлога тут лише символи чогось абсолютно нетілесного. (Слід нагадати читачеві важливий досвід тлумачення аналогічних питань природи ікони о. Павлом Флоренським<sup>17</sup>, а також Б. А. Успенським<sup>18</sup>.)

*Ексцентрично-концентричний простір.* Це простір китайського і японського живопису. «Глядач сприймає простір зсередини картини, з її центру»<sup>19</sup>. Можна витлумачити це як форму злиття людського тіла і духу з Дао, з природним рухом речей, хоча кожна з метаморфоз буде не те, що Дао.

*Готичний простір.* У готичному храмі немає ніякого обмеженого простору. «Він по самій істоті своїй нескінченний і нематеріальний. Це естетично витончена хаотичність»<sup>20</sup>. Це простір не стільки для сприйняття, скільки для уявлення, він тяжіє до дематеріалізації й хаосу, але ніколи не перетворюється на дематеріалізацію й хаос.

Отже, кожному типу простору і часу відповідає і свій тип тілесності — це вогненне тіло, світлове тіло, повітряне тіло, земляне і водяне тіло. Філософ лише окреслює проблему існування різних тіл — неодухотворених або ж одухотворених.

Онтологія архітектури також торкається проблеми буття архітектурної форми, вираженої за допомогою понять простору і маси.

Першооснова становлення і буття архітектурної форми — структура простору, що організується засобами будівельного мистецтва. Створення простору, який вміщає людей і процеси людської життєдіяльності, — споконвічна задача архітектури. Для розв'язання цієї задачі використовуються матеріальні елементи, що вичленовують і організують архітектурний простір; він виникає й існує у взаємодії з їх масою. У розмаїтті можливих проявів такої взаємодії беруть свій початок особливі ознаки, якими визначається специфіка архітектурних організмів і їхніх типів; цим розмаїттям визначається і широта діапазону художньо-естетичних засобів зодчества. «Архітектура стає мистецтвом лише з того моменту, коли маса і простір, чи, вірніше, синтез їх, переживаються як цінності художні», — наполягав згадуваний вище О. Г. Габричевський<sup>21</sup>.

Твердження щодо необхідності синтезу простору і маси протистояло ідеї простору як єдиної і незалежної субстанції, що визначає буття архітектури, котре висували теоретики «Сучасного руху» на Заході (Тео ван Дусбург на початку 1920-х рр., трохи пізніше — Зігфрід Гідіон). У міру того як множилися експерименти з «дематеріалізацією» архітектури і ширилася мода на скляні огороження, які заміняли стіни, простір ставав девізом цієї моди. Бруно Дзеві, італійський архітектор і критик, дуже впливовий на рубежі 1950–1960-х рр., не тільки визначав архітектуру як «мистецтво простору», називаючи тривимірні об'єми, що вміщають людину, головною ознакою, що відрізняє його від інших мистецтв, але

і стверджував, що «фасад і стіни будинку... — лише вмістище, шухляда, сутність же — внутрішній простір»<sup>22</sup>. Шухляда ця, за Б. Дзеві, — тільки проекція внутрішнього простору. Відповідно до логіки розвитку ідеї за межі архітектури виводилися єгипетські піраміди і Парфенон (як і інші грецькі периптеріальні храми), оскільки об'єм їх не виказувався обрисам приміщень усередині, не виражав структури інтер'єру і був недоступний для людей. Така концепція зневажала істотними властивостями архітектурної форми, що залежать від характеру елементів, котрі обгороджують простір, їхній матеріал, пластичну розробку, фактуру, колір (а не звертаючись до цих властивостей і оперуючи лише поняттями, зв'язаними з власне простором, неможливо з достатньою повнотою описати, наприклад, еволюцію італійської архітектури на шляху від раннього Ренесансу до високого). Вона змушувала розглядати кожний будинок як результат розвитку певних внутрішніх чинників, незалежний від впливів ззовні — тобто від контексту середовища.

Римляни протиставили скульптурності архітектури греків принцип позитивного простору — принцип такої, яка охоплює людину, організованої порожнечі, котра сприймалася як символічно активна форма (Пантеон, терми). ХХ століття підняло цей принцип до концепції формотворення («Простір, а не камінь — матеріал архітектури», — вважав Микола Ладовський<sup>23</sup>). Цю ідею розвинув О. І. Некрасов, котрий наполягав, що «не камінь чи дерево, а простір і час є композиційним матеріалом» архітектури. Виходячи з цього, бачимо, що сьогоденним матеріалом архітектури є насамперед архітектурний простір, а не архітектурна маса, пустота для функції, а не матеріал для її конструктивного осягання.

В першій половині ХХ ст. на основі цієї концепції намагалися створити універсальну теорію архітектури (Френк Ллойд Райт); її пов'язували з теорією простору й часу Ейнштейна—Мінковського (З. Гідіон), розглядали в художньо-символічному (Л. Міс ван дер Рое, Ле Корбюзьє) і функціональному (Вальтер Гропіус) аспектах, перетворюючи ідеї на практичний елемент реальної (прагматичної) творчості. Захоплюючись просторовістю, зводилися до мінімуму матеріальні просторові форми чи їх заміняли візуально невідчутними прозорими екранами (Людвіг Міс ван дер Рое). До 1960-х розвиток цієї тенденції досяг грані абсурду і в концепції «іншої архітектури» Ричарда Бакмінстера Фуллера, в котрій нехтувалася сама необхідність архітектурної форми, і в міркуваннях про «ідеальну архітектуру» як простір, сформований невидимими силовими полями<sup>24</sup>.

Активне зіткнення з експериментами інших просторових мистецтв зберігали і напрям «поставангардної» архітектури, на методи формотворення яких впливали в свою чергу такі художні напрями як «бідне» мистецтво, поп-арт, оп-арт.

Взаємодія мистецтв відіграла у становленні зодчества ХХ ст. не менш значну роль, ніж у становленні архітектури Ренесансу чи бароко, але при цьому не зберегла цю роль протягом сторіччя. До його закінчення в програмних деклараціях і художній практиці неоавангарду стала наполегливо заперечуватися естетична природа саме мистецтва, а не архітектури. Естетична конструктивність — головна

сполучна ланка між архітектурою й мистецтвами — стала ігноруватися останніми. Концептуальне мистецтво, претендуючи на формування середовища за своїми матеріальними значеннями, робить це засобами, котрі виходять за межі природи архітектури. У плюралістичній картині напрямів трьох чвертей ХХ ст. неокласичні й абстракціоністські методи формоутворення розвивалися паралельно. І ті, й інші заявляли претензії на одиничність власної істини. В останній чверті ХХ ст. постмодернізм намітив ще один шлях — їхнє об'єднання, звернувшись до проблеми значення форми.

Створення архітектурного простору як певного виділеного місця — замкнутості чи інтер'єру відкритої, але ясно обмеженої площі, — народжує розходження між тим часом, що усередині, і тим, що поза; подібним чином виникає і проблема взаємодії з оточенням. Зв'язок внутрішнього і зовнішнього вносить у систему напрямом шляху руху, під впливом якого «місце» здобуває визначену форму — місце і напрямом взаємозалежні в організації архітектурного простору. Співвідношення ролі напрямів і місць, центрів визначає споконвічна якість просторової системи тяжіння до лінійної або центричної закономірності побудови.

Первинна якість архітектурного простору міста — його відмінність від неміського оточення, котре визначається щільністю, концентрацією матеріальних структур. Розвиток цієї якості традиційно визначався прив'язаною до ландшафту структурою, утвореною з компактних комплексів забудови (зон), мережі шляхів (вулиць), місць особливого значення (площ) і орієнтирів. Особливе значення мережі шляхів є специфічним для міської структури. Роль вулиць не обмежувалася суто комунікаційною функцією. Вони ставали немовби перетинами міської тканини (термінологія О. Е. Гутнова<sup>25</sup>), через які послідовно розкривалося концентроване вираження побудови і функціонування міського організму (прикладом подібного роду може служити головний діаметр Парижа, що розсікає місто зі сходу на захід). Вулиці не тільки поєднували простір міста, але і полегшували формування уявлень про його соціальне життя й особливості культури. Будинки, які у містах «європейського» типу йшли безупинним фронтом, стосовно вулиці виступали не як архітектурна маса, а як обмежуюча її поверхні; їхня індивідуальність великою мірою розчинялася у цілісності вуличного простору.

В сучасній мистецтвознавчій літературі поняття «простір» зазвичай пов'язується з тривимірною моделлю, заснованою на поняттях евклідової геометрії і системі прямокутних координат. «Простір» мислиться як однорідна, така, що простирається, абстрактна субстанція. «Час» відбивається абстракцією одномірної тривалості і необоротної послідовності явищ. На рівні повсякденної свідомості такі уявлення, котрі відповідають потребам повсякденної практики, цілком достатні. Тривимірна модель простору дозволяє порівнювати предмети, служить зручним засобом, аби фіксувати задумані образи просторових перетворень, а потім переносити задум у натуру. Практичними і звичними є уявлення про час: вони забезпечують координацію людської діяльності. Вони, однак, уже не задовольняють сучасне наукове знання. Альберт Ейнштейн вважав, що «уся фізич-

на реальність, імовірно, може бути представлена як поле, компоненти якого залежать від чотирьох просторово-часових параметрів. Те, що утворить просторовий характер реальності, являє собою в цьому випадку просто чотиривимірне поле»<sup>26</sup>.

Однак за допомогою одних лише координат тривимірних геометричних ґрат і відліку лінійної послідовності часу не може бути описаний і образ довкілля. Чисто кількісний аналіз не дає уявлення про модель середовища в людській свідомості, оскільки в ній матеріал безпосереднього сприйняття поєднується з уявленнями, що були накопичені попереднім досвідом, а індивідуальні психічні установки — із показовими значеннями і цінностями, виробленими у цій культурі. Простір і час переживаються і суб'єктивно сприймаються. Тому приходиться говорити про сприйманий чи, точніше, про пережитий час, так само як і про пережитий простір. Їхня реконструкція необхідна для художньої творчості, зверненої до сфери емоцій і ідеологічних цінностей.

**Переживання простору.** Аби конкретно відчуті розходження між геометричним і пережитим простором, уявимо собі, скажімо, житлову кімнату. Увечері при штучному освітленні для людей, що у ній знаходяться, межі пережитого простору збігаються з її фізичним обмеженням стінами і перекриттями. Удень, однак, краєвид, що відкривається з вікна, руйнує відособленість просторового осередку; пережитий простір не збігається більш з її фізичним обсягом. У його сприйняття входить і якісне розходження внутрішнього і зовнішнього.

Особливий характер «пережитого простору» створюють чинники, які можна розділити на дві групи: 1) обумовлені особливостями апарата сприйняття і вироблювані психікою в ході діяльності, 2) в процесі активних контактів з оточенням. Розглянемо спочатку першу групу чинників. В її основі лежить розходження між уявною геометрією предметів і просторів і видимою геометрією обрисів, перетворених у зоровому сприйнятті. Уявна геометрія стабільна, її відображення залежить від точки зору, ракурсу, в якому побачено предмет. Його об'єктивно існуючі обриси ми усвідомлюємо на основі досвіду, зіставляючи низку вражень, отриманих з різних точок спостереження. Причому «геометрія об'єктивного простору у величезній більшості випадків не має наочно-почуттєвої, безпосередньо сприйманої форми», — відзначав академік Б. В. Раушенбах<sup>27</sup>. Дійсно, ми знаємо, що, скажімо, кришка столу прямокутна, але бачимо її схожою на трапецію чи паралелограм. Ми знаємо, скільки ніжок у столу, але не обов'язково бачимо їх усі разом. Перед живописом тому завжди поставало питання, що повинно фіксувати двомірне зображення — наше знання про предмет чи його почуттєвий образ, сприйнятий з якоїсь певної точки зору? Давньоєгипетські чи середньовічні художники віддавали пріоритет знанню, художники античності і Нового часу, починаючи з епохи Ренесансу — фіксації почуттєвого образу засобами лінійної перспективи.

Однак і такий метод зображення не передає всіх особливостей зорового сприйняття, як не відтворює їх і фотографія. Б. В. Раушенбах дійшов висновку, що проблема «протокольно точної» передачі просторових образів на площині є «вічною», тому що не має однозначного математичного рішення<sup>28</sup>. Труднощі

визначаються не тим, що оптична проекція видимого лягає усередині ока на напівсферичну поверхню сітківки (як вважав, наприклад, Ервін Панофські), — той зоровий образ, котрий ми сприймаємо, істотно відрізняється і від ретинального зображення. На його формування впливає механізм константності величини і форми предметів. Під впливом цього механізму предмети, вилучені на значну відстань, ми бачимо більш великими, ніж на чисто оптичній проекції, предмети ж дуже близькі — меншими. Свідомість прагне компенсувати не лише величини, але й викликані ракурсом перекручування обрисів предметів (завдяки чому можливо, наприклад, спостерігати зображення на екрані, видимому в ракурсі). Б. В. Раушенбах<sup>29</sup> запропонував систему перцептивної перспективи, що моделює сприйняття з урахуванням дії механізму константності. Практично вона зводиться до різних прийомів зображення різних просторових планів — близького до аксонометрії для першого плану і такого, що співпадає з лінійною перспективою, для далеких планів — при збільшенні самих далеких предметів (інтуїтивні варіанти системи акад. Раушенбах виявив у творах багатьох живописців, причому з найбільшою чіткістю і повнотою — у пейзажах Поля Сезанна).

Утім, проблему наближення до зримого образу не вирішує до кінця і ця система, котра народжує труднощі при ув'язуванні різних планів. Реальних складностей більше, ніж можливо врахувати й у такій системі. Головні труднощі, як нам представляється, полягають у тому, що зоровий образ, сформований нашим сприйняттям, являє собою просторово-тимчасове поле, цілісність якого з'єднує фрагменти з різними оптичними характеристиками, сприймані неодноразово. Це легко відчуті при спостереженні інтер'єра, який не має значного розвитку в глибину від глядача. Його двомірні зображення за допомогою будь-яких прийомів перспективної побудови чи фотографічної оптики дають або картину, набагато більш фрагментарну, ніж та, котра відкривається нашому сприйняттю, або удавану, неприродно вивернуту, з різко порушеними обрисами в крайових зонах поля зору, якщо кут його наближається до того, під яким, як нам здається, ми «бачимо» ціле. Рухливість ока з його дрібними коливаннями веде до того, що сприйняття охоплює як одноразово видиму широко розгорнуту панораму. У той же час кожна частина її спостерігається оком у межах невеликого кута ясного зору. Психічні механізми «зшивають» різночасні оптичні сигнали, що надходять, у безупинну тканину образу, що дає нам дуже достовірну інформацію про реальність, але не відтвореного геометрично точно на площині.

Гармонійно організоване середовище в кінцевому рахунку повинне стати втіленням деякого ідеального уявлення про цей «пережитий» простір. Крім того, неминучою характеристикою незбагненої складності нашого перцептивного апарата стають зорові ілюзії. У повсякденній реальності ми зіштовхуємося з ними не настільки часто; їхній вплив, як правило, не викликає дезорієнтації, і це утруднює практичну діяльність. Однак для естетичного сприйняття форми такої ілюзії можуть виявитися згубними — якщо не запобігти їхній появі необхідними, задалегідь впровадженими корективами.



Давні й середньовічні зодчі й митці тонко відчували розходження між чисто геометричною закономірністю композиції і закономірністю, зверненою до людського сприйняття. Відхилення від «правильності»: скорочення інтервалу перед останньою колоною в метричному ряді колонади античного храму, деяке стовщення кутових колон, видимих на тлі неба, чи легкий діагональний нахил їх усередину будинку — так називані «оптичні виправлення» — переводили геометрію принципового задуму в живу тканину художньої образності.

У давній Греції такі виправлення, засновані на точності обробки мармуру, що служив основним матеріалом для храмових будівель, стали з'являтися вже в архаїчних спорудах. Вони були введени в систему, яка визначала витонченість образу, у Парфеноні на афінському Акрополі (447–438 р. до н. е., зодчі Іктін та Каллікрат)<sup>30</sup>. Особливо вразливі криватури колон — плавний вигин усіх горизонтальних ліній храму — зовні і нагору. Це прямі перетворені на криві двоякої кривизни з дуже малими стрілами вигину (для короткої сторони храму, що має довжину 30,87 м, вони становлять 65 мм по вертикалі і 25 мм у горизонтальному напрямку)<sup>31</sup>. Поверхнею подвійної кривизни стала уся верхня грань стилобату, що вимагало не тільки найбільшої точності — незначні відхилення могли б позбавити малюнок плавності і напруженої енергії, — але і величезних витрат праці. Через колони, що мають однакову висоту, вигини стилобату передані антаблементу. Ще більш вираженою є пружна кривизна (ентазис), що додана обрисам тіла колон. Їхні вісі, як і лицьова поверхня антаблементу, злегка нахилені усередину храму, у той час як карнизна плита і тимпани фронтонів мають нахил назовні.

Засобом передачі тривимірності світу на площині живописці Ренесансу обрали центральну лінійну перспективу. Однак якщо ранні майстри бачили в ній самоцінність (подібно Паоло Учелло, який вигукував «О, яка приємна річ ця перспектива!», займаючись нею ночі безперервно, як про те розповідає Джорджо Вазарі у біографії П. Учелло<sup>32</sup>), то вже наприкінці XV ст. відступу від її геометричних правил в ім'я наближення до характеру людського сприйняття і посилення образності стали звичайною справою<sup>33</sup>. Так, один з найбільших перспективістів, Андреа Мантенья, автор трактату про перспективу, котрий не дійшов до нас, «антиперспективно» зобразив тіло Христа в знаменитій картині «Мертвий Христос» (бл. 1500 р.; Міланський музей Брера). Тіло Спасителя розгорнуто ступнями до глядача; точне проходження правилам центральної перспективи при такому ракурсі привело б до дисгармонії і «неправдоподібності», вступаючи в протиріччя з константністю сприйняття. І Мантенья замінив центральну перспективу прийомом, близьким до аксонометрії<sup>34</sup>.

Ефекти перспективи вже майстри Ренесансу стали використовувати не лише для зображення світу, але й для впровадження певних «кажимостей» у пережитий простір, які компенсували щось, що не задовольняло у реальному просторі. Такою є апсида міланської церкви Санта-Марія пресо Сан-Сатіро (1479–1483 рр.), побудована Донато Браманте. Тіснота ділянки і необхідність використовувати залишки більш ранніх споруд не дозволили зодчому розвинути вівтарну частину, як того

вимагали канон і традиція. Композиція не отримувала завершення — у латинського хреста плану була відсутня верхня частина. Д. Браманте створив замість неї плоску нішу, якій засобами рельєфу і живопису, що імітують перспективу, надано вид традиційного хору, перекритого циліндричним кесонованим склепінням. Перспективний ефект сходів, що розширюється догори, мікеланджеловського ансамблю Капітолія, котрий зорозово скорочує їх при погляді знизу, вів уже до ілюзійності бароко, котре руйнує «вірогідність» матеріального світу розбіжностями, які нарочито нагнітаються, між дійсним і удаваним. Згадаємо хоча б ефект «Королівських сходів» Ватикану, які звужуються догори, що їх було споруджено Лоренцо Берніні. Позірна перспектива «Королівських сходів» при погляді знизу перебільшувала відстань, і фігура папи, що з'являється на верхній площадці, здавалася неправдоподібно високою і тому ще більш величною.

Середовище, упорядкованість якого ґрунтується на кругових обрисах, виховує в людей інші навички сприйняття, ніж «прямокутне» довкілля європейської культури. Середовище повинне сприйматися як щось, організоване в часі і таке, що несе як знаки минулих подій, так і знаки, котрі свідчать про перспективи майбутнього. Кевін Лінч пише, що «минулий і майбутній часи повинні бути узяті в борг, аби розширити сьогоднішнє, як ми «займаємо» зовнішній простір, аби зорозово збільшити тісне приміщення»<sup>35</sup>. Збереженню передують добір того, що можна включити в сучасне життя. Існує аналогія між нагромадженням матеріальної «пам'яті» у системі міста і механізмами людської пам'яті. Запам'ятовування зв'язане з добором тієї частини життєвого досвіду, котра має значення для подальшої поведінки людини і становлення її особистості; його супроводжує процес стирання марної інформації. Намагатися зберегти усе — значить, зупинити розвиток, відкинути фундаментальний принцип самого життя.

Для становлення культури також необхідна деяка пам'ять, що визначає її безперервність і неповторний зміст. Форми такої пам'яті різноманітні; одна з них — міське середовище. І вже тому добір елементів міського середовища необхідний і неминучий; добірність збереження відкриває шлях до співіснування різночасного, що й розкриває т. зв. «зв'язок часів». Проблема збереження культурної спадщини невіддільна від проблем становлення нового; вона комплексна і може бути вирішена тільки в нерозривному зв'язку з просторовими системами. Не можна зберігати спадщину як суму ізольованих об'єктів, як це робиться, наприклад, в сучасній українській практиці охорони пам'яток.

Розрив у тимчасовому масштабі буття різних компонентів середовища виявився наприкінці ХІХ ст., коли архітектура, з її відносною стабільністю, перетворилася на тло для предметного наповнення, стилістичні зміни якого значно прискорилися. Це відбулося і на характері інтер'єру, і на вигляді вулиць.

Суб'єктивна центрованість простору виявилася не тільки на рівні уявлень про світ. Зображення у давньому живописі часто дані немов «зсередини» простору зображуваного. У мистецтві давнього Єгипту, наприклад, зустрічається малюнок чотирикутного ставка, обрамленого деревами. На кожному з берегів зобра-

ження дерев перпендикулярні його лінії і спрямовані від води. На іконах і середньовічних малюнках фортеця часто зображувалася з вежами, вершини яких спрямовані радіально від центру.

Вулиці, дороги — елементи міста, що найбільш активно впливають на просторові уявлення його мешканців. Перспективи вулиць у містобудуванні доби бароко зв'язувалися з об'ємними орієнтирами; вулиці, що розсікали міські масиви при реконструкції в другій половині XIX ст., уже не мали організованого замкненого простору.

Містобудування доби бароко, розвиваючи системи вуличних перспектив, зв'язувало їх із системою об'ємних орієнтирів. Для міських структур цієї епохи, як і для міст західного середньовіччя, основне значення мало взаємодія цих двох систем. Зріст міст, що викликав збільшення довжини вуличної мережі, ущільнення забудови і підвищення її висоти, вів до зниження ролі об'ємних орієнтирів. Поступово структурно формуюча роль перейшла до однієї лише вуличної мережі. Коли в другій половині XIX ст. під керівництвом префекта барона Ж.-Е. Османа здійснювалася реконструкція Парижа (1853–1869 рр.), вуличні перспективи вже не вважалося за потрібне замикати чи зв'язувати з якимись об'ємними орієнтирами. Жодні об'єми не могли б протистояти величезній довжині нових вулиць. З тих пір лінійно-мережні системи орієнтації в міському середовищі й одержали переважне значення. Спроби відмовитися від чітко організованих вуличних просторів, що робилися в 1950-і рр., виявилися невдалими.

У середовищі сучасного міста виділяються як мінімум чотири шари, що мають різні ритми існування. Найбільш стабільна структурна основа міського простору — мережа вулиць і великі монументальні будинки, насамперед суспільні, котрі закріплюють її розпланувальні вузли. Цю стійку, відносно незмінну основу О. Е. Гутнов запропонував називати міським каркасом на відміну від міської тканини — забудови простору між вулицями. Другий шар утворює наповнення основної структури (міська тканина), котра утворена «звичайною» забудовою просторових зон, які окреслені елементами каркаса. Це наповнення в цілому зазнає більш значні і швидкі зміни, ніж міський каркас. Окремі його елементи можуть при особливому збігу обставин зберігатися майже так само довгостроково, як і каркас, але ці виключення в цілому не відбиваються на характері середовища. Так, Москва зберегла лише одиничні будівлі, які входили в її рядову тканину в XVII–XVIII ст., вони є набагато менш численними, ніж монументальні будинки, що залишилися від того часу; до того ж лише недавно більшій їх частині було повернуто колишній вигляд. У сучасних містах таке розходження закріплюється мірою капітальності конструкцій, котра визначає час фізичного зносу. Для житлових будівель цей час приймається вдвічі меншим, ніж для суспільних споруд.

Третій, що піддається ще більш швидким змінам, шар міського середовища — його предметне наповнення, що забезпечує здійснення конкретних життєвих процесів. Це — устаткування інтер'єру, речі, необхідні для функціонування внутрішніх просторів, так само як і «міський дизайн», що виконує таке саме, по

суті справи, призначення у відкритих міських просторах. У число його об'єктів входить устаткування різних систем обслуговування міського середовища: хазяйновитих-господарчих-комунально-господарських служб (благоустрій, забирання сміття, каналізація, водопостачання, висвітлення вулиць і ін.); торгівлі й інформаційно-довідкової служби (кіоски, торгові автомати, газетні й інформаційні стенди); зв'язку (телефони-автомати, поштові скриньки); транспорту (навіси над зупинками громадського транспорту, контактні мережі, світлофори, дорожні знаки). До сфери міського дизайну відносяться також вуличні меблі, устаткування різних площадок у житлових кварталах, скверах і парках, обмеження функціональних зон (огорожі, бар'єри між тротуарами і проїздами і т. ін.), рекламні стенди (бігборди). Цей строкатий перелік доповнюють різноманітні види інформаційних знаків (таблиці з назвами вулиць і номерами будинків, вивіски) і рекламні установки, включаючи стабільну і динамічну світлову рекламу й аудіовізуальні пристрої. Усе це предметне наповнення не тільки необхідне для нормального функціонування сучасного міста, але і створює зв'язок між людиною, котра завжди мешкає у своєму «сьогодні», і архітектурою, яка трохи відстає від сьогоднішніх потреб і смаків через свою стабільність. Воно повинно зв'язуватися з архітектурним тлом і в той же час зберігати певну міру незалежності, що дозволяє підтримувати відповідність між міським середовищем у цілому й актуальними цінностями і нормами культури, у тому числі — естетичними.

Нарешті, четвертий, наймобільніший у часі, текучий шар міського середовища утворюють оперативна інформація, зв'язана з конкретною «злобою дня», — афіші, плакати, оголошення, — і оздоблення міста з нагоди свят чи подій особливого значення. Сюди саме можна віднести різні тимчасові спорудження — забори, огороження, будівельні ліси тощо, до яких за старою традицією в нас існує зневажливе ставлення, хоча їхня присутність у місті неминуча, як неминучий і їхній вплив на загальний вигляд міста.

У кожному з чотирьох шарів забезпечується не лише функціонування міського середовища, але і осмислення його як чинника людського життя, як його естетичне освоєння. У кожний даний момент усі шари разом утворюють єдиний комплекс середовища, взаємно уточнюючи його положення в історичному часі. Розшарування середовища не може тому стати основою для шкали естетичного статусу, що стверджувала б необхідність досконалості «нетлінного» при байдужості до якості минушого. Кожний з шарів вимагає участі у своєму становленні художньої діяльності, націленої на вищі результати, але кожний визначає особливі задачі, формальні і змістовні, специфічні для даного шару.

Одна з форм активізації історичної пам'яті, сформованої в міському середовищі, — скульптурні монументи. Принципова їхня особливість, котра відрізняє монумент від музейної скульптури, — значеннєвий і формальний взаємозв'язок з комплексом предметно-просторового оточення. Такий зв'язок, з одного боку, втягує в образне сприйняття скульптури складний комплекс асоціацій, породжуваних контактом з міським середовищем, з іншого ж боку, — конкретизує сприй-

няття середовища зв'язком уже не з «історією взагалі», а з її конкретними подіями й особистостями. Середньовічною, готичною традицією був найтісніший зв'язок монумента з головним будинком площі — міські фонтани чи скульптура в містах Німеччини ніколи не посідають середину відкритого простору, але майже притискаються до фасаду ратуші чи собору. А.-Е. Брінкман вважав, що скульптура, яка лише недавно емансипувалася від архітектури, шукала в такий спосіб зв'язок з навколишнім середовищем: «монумент шукає опори в архітектурі: кристалик, що виріс поруч з великим кристалічним утворенням»<sup>36</sup>.

Тому існує безпосередня закономірність, яка підтверджує органічну відповідність просторового і тимчасового буття монумента, котре відповідає його змісту.

**Час.** Феноменологія, стикаючись з онтологією, розробила свою оригінальну концепцію часу. Час слід, скоріше, розглядати не як об'єктивне, але як тимчасовість, темпоральність самої свідомості.

Едмунд Гуссерль запропонував наступну структуру темпорального сприйняття:

- 1) тепер-точка (первісне враження про архітектуру);
- 2) ретенція, тобто первинне утримання цієї тепер-точки (образ архітектури);
- 3) протенція, тобто первинне чекання чи передбачення, що конститує «те, що відбувається» (буття архітектури)<sup>37</sup>.

Час в архітектурі — основа збігу феномену та його опису, посередник між спонтанністю свідомості і рефлексією. Поняття «час» на рівні повсякденної свідомості цілком вичерпується абстракцією одномірної тривалості і необоротної послідовності явищ (подібно до того, як «простір» зводиться до тривимірної моделі, заснованої на системі прямокутних координат). Однак для побудови моделі середовища в людській свідомості цього недостатньо: виникає необхідність у такому уявленні як «пережитий час» (так само, як і в уявленні про «пережитий простір»).

Сприйняття часу обумовлене історично, зв'язане з конкретною культурою, типом суспільної й індивідуальної свідомості. Воно різне у різних суспільних груп і у різних особистостей, і мінливе в одній і тій самій особистості: рік у відчутті дитини непорівнянний з роком дорослого; час то пресується силою емоцій чи напруженою працею, то розтягується очікуванням або бездіяльністю. Марсель Пруст писав про це: «навіть з чисто кількісної точки зору дні нашого життя не рівні один одному. Аби здолати денний шлях, натури нервові, наче я, користаються, як при поїзді на автомобілі, різними «швидкостями». Бувають дні «гористі», «важкі», для подолання яких потрібно багато часу, і дні «похилі», котрі ми пролітаємо з запаморочливою швидкістю»<sup>38</sup>. Томас Манн писав у романі «Чарівна гора», який сам він називав дослідженням часу, про те, що для сприйняття часової тривалості її структурність є не менш важливою, ніж для сприйняття просторових дистанцій<sup>39</sup>. Отже, пережитий час при безупинній одноманітності погрожує зовсім зникнути; він настільки зв'язаний і злитий з безпосереднім відчуттям життя, що якщо слабшає одне, неминуче терпить збитків інше.

Прийнято вважати, що при цікавості й новизні вражень «час біжить», тоді як одноманітність і порожнеча обважнюють і затримують його рух. Але це вірно далеко не завжди. Порожнеча й одноманітність, щоправда, можуть розтягти мить на годину, але великі, дуже великі маси часу здатні скорочувати самий час і пролітати зі швидкістю, що у сприйнятті зводить його нанівець. Навпаки, багатий і цікавий зміст може скоротити годину і день, і прискорити їх, але такий зміст додає перебігу часу, узятому у великих масштабах, широту, вагу і тривалість. І час, багатий на події, проходить набагато повільніше, ніж порожній, бідний подіями великий його проміжок. При його безупинній одноманітності періоди зішукуються до зухвалого для смертних жаху малих розмірів: якщо один день як усі, то і всі, як той один.

Концепція часу, що склалася в культурі минулого і поточного сторіччя, визначає важливі риси світовідчуження сучасної людини, її підхід і до художньої творчості, і до сприйняття творів мистецтва. Під впливом цієї концепції визначилася домінуюча роль часових мистецтв, число яких збільшилося з появою кінематографу, а потім — і телевізійного видовища. Нові уявлення про проблему часу в природничих науках розвивалися разом зі зміною його трактування в мистецтві і літературі. Процес цей торкнувся і тих мистецтв, які традиційно відносяться до чисто просторових, де творчість, як пише М. С. Каган, «реалізує себе у двомірній чи тривимірній пластичній конструкціях, «виключених» зі струму часу»<sup>40</sup>. Сама структура художніх засобів, органічних для цих мистецтв, здавалося б, не перетерпіла принципових змін, але змінилися — і часом істотно — їхні функції в системі культури, а разом з ними — і характер сприйняття їхніх творів. Особливо сильно такі зміни торкнулися просторових мистецтв, котрі формують довкілля людського суспільства.

Американський архітектурний критик і журналіст 1920–1930-х рр. Льюїс Мамфорд (Mumford) писав, що годинник, відокремивши час від людських подій, допоміг створити віру у незалежний світ математично вимірної послідовності. «Годинник, а не парова машина, були ключовим механізмом промислового віку»<sup>41</sup>. Сучасне місто відчуває потребу в точному і дробовому членуванні часу для координації складних систем діяльності; влада об'єктивного часу зростає. Разом з нею зростає і роль часових категорій у світовідчутті людини. Пережитий час зв'язується з такою, що розумово сконструйована, моделлю часу — необхідною основою моделі Всесвіту.

Вираження ідеї часу в окремих, ізольованих споруді — рідкісне досягнення. Для міського середовища, яке пройшло через деяку історичну дистанцію, воно природно. Одноразово створене оточення, як правило, є схематичним. Воно відбиває модель життєвих процесів, створену на основі «сьогоднішнього» уявлення про них. Життя, як правило, змушує коригувати цю схему. Відбувається «притирання» реальної розмаїтості функцій, що наповнюють просторову форму, і самої форми. Стихійний рух подібного процесу може вести до ентропії, котра перемагає порядок, нехай занадто твердий. Однак, спрямовуючи розвиток середовища, можна в

порівняно молодому оточенні виростити багатство, що забезпечує формі значну часову глибинність. Аби міське середовище ставало живим і природним, необхідно перебороти уявлення про міський комплекс як про щось, що завершується один раз і назавжди, і визнати правомірність його доповнення новими елементами і постійним коригуванням благоустрою. У будь-яких композиціях, котрі відносяться до системи середовища, повинна міститися певна невизначеність, яка допускає наступне удосконалення. Якщо така незавершеність неприпустима у формуванні каркасу середовища і повинна дуже обережно торкатися структури довкілевої тканини, то в шарі міського дизайну вона є необхідною. Створюване нею наповнення середовища, «проміжний шар» між людиною й архітектурою, повинно постійно реагувати на нові потреби і смаки. Воно повинно бути живою системою, яку безупинно регулюють і розвивають спеціальні служби, котрі мають виробничу базу (на зразок міських комунальних служб, але на більш розвинутій культурній основі).

Виходячи з цього, можемо констатувати, що культурологічна традиція зв'язує онтологічне, буттєве розуміння часу і простору з практичною діяльністю людини (з культурою). У такий спосіб вихідними в понятті часу і простору є практика і культура, а не фізика (природа, натура)<sup>42</sup>. Також категорії часу і простору широко використовуються й у сфері духу. Наприклад, простір відіграє вирішальну роль в архітектурі і скульптурі, час — у музиці. Категорії простору і часу, будучи структурними компонентами суцього, по-різному виявляють себе на різних щаблях буття.

**Соціальний час і соціальний простір.** Соціальний простір — це довілля, яке фіксує історичний розвиток суспільства. Соціальний час — це час, що відображає особливості розвитку суспільства в ході його цивілізаційного становлення<sup>43</sup>.

Фізичний час і матеріальний простір поєднують архітектурні об'єкти одного стилю й однієї часової епохи, відображаючи при цьому послідовність розвитку, старіння і поступового руйнування об'єкту архітектурної творчості. Цей процес обмежується часовим простором, зв'язаним з тривалістю життя окремо узятих людей або декількох поколінь, котрі користуються відповідним архітектурним твором.

Соціальний час і соціальний простір поєднує об'єкти різного часового простору, стилів, напрямів, етапів цивілізаційного розвитку. Ці категорії торкаються співвідношення відповідності історії розвитку архітектурної творчості до цивілізаційного становлення суспільства протягом існування людства. У зв'язку з цим виникає досить цікаве питання відповідності визначних архітектурних об'єктів своєму часу. Чи повинні взагалі архітектурні образи відповідати певному періоду часу? Чи підкоряє час архітектурна творчість, а об'єкти архітектури — потребам і запитам певного виду суспільства?

У нашій свідомості давно ствердився стереотип сприйняття певного історичного часу з характерним архітектурним об'єктом, що символізує велич розвитку людської цивілізації. На цьому побудовано традиційну історію архітектури.

Однак будь-яка міра розвитку передбачає певний рівень запозичення попереднього досвіду з метою формування більш досконалої форми і стилю архітектурного об'єкту.

Архітектори XIX ст. наслідували майстрам і напрямам інших епох, прагнучи домогтися архітектурного рішення, що нібито не залежить від часу. Але через короткий час їхні будівлі ставали безжиттєвою купою каменів, незважаючи на те, що при їхньому будівництві були використані елементи творів одвічної краси. Ці люди мали властивості, прямо протилежні «дотику Мідаса», — усе, чого торкалися їхні руки, перетворювалося на пил, а не на золото. Тепер ми можемо зрозуміти, чому це відбувалося. Історія не скупчення фактів, що не змінюється, а безперервний процес, що включає в себе життя з його мінливими відносинами й інтерпретаціями.

Звернутися до минулих часів — це не значить дати їм раз і назавжди оцінку, яка була б незмінною для прийдешніх дослідників. При ретроспективному розгляді об'єкт перетворюється; спостерігаючи у кожний період часу й у кожний момент неминуче змінює минуле відповідно до власної точки й ракурсу зору, намагаючись зрозуміти за допомогою архітектурного об'єкту емоції і почуття попередніх поколінь.

Про минуле можна судити, тільки добре осмисливши сьогодення. Звертаючись до минулого, ми сподіваємося виявити умови прогресу архітектури, закономірності відновлення архітектури і життя. Рубіж XIX і XX ст. ознаменувався стрімким зростанням міст, що привело до різкого підвищення попиту як на предмети побуту, так і на нові типи будинків. Нові методи виробництва привели до збільшення продуктивності. Перевернені і відібрані протягом століть технічні й естетичні переваги кустарного виробництва відступили перед наповненням ринку виробами фабричної халтури. Особливо це відобразилося в будівництві, оскільки об'єкти, що вперше почали вироблятися в масовому порядку, перетворилися на товар, вироблений поспішно у розрахунок на масового анонімного споживача. Нові сучасні методи в будівництві при відсутності художніх ідеалів у нового пануючого класу використовувалися і для серійного штампування під минулі стилі. Особливо багато з'явилося підробок, покритих прикрасами в дусі форм псевдобароко, псевдоренесансу і псевдоготики.

Окреслена тенденція породила гнівну критику архітектурних стилів Вільямом Моррісом, який підкреслював необхідність нового пошуку в процесі розв'язання архітектурних проблем, оскільки «еклектизм нашої сучасності вихолощений і марний. Необхідно висміювати архітектурну моду наряджатися в чужий зношений одяг», що знаменувало собою появу нових архітектурних стилів, віянь і тенденцій<sup>44</sup>.

В. Морріс вважав, що новий архітектурний стиль зможе з'явитися лише як частина перетворень, котрі є настільки ж глибокими, як і ті, котрі знищили феодальний лад. Коли світ прийде до цього переконання, стиль архітектури неминуче стане історичним у справжньому сенсі слова. Він не зможе обійти традиції, якою б не була його форма. Його дух буде духом симпатії стосовно потреб і уст-



ремлінь свого часу, а не наслідуванням потребам і часам минулим. Безглуздо застосувати в сьогоденні форми і системи, створені колись для інших життєвих цілей і в іншому кліматі. Створювані сучасні будинки не пристосовані для виконання своїх функцій. Особливо жахливо виглядає підробка шляхетних будівельних матеріалів заміниками. Виражаючи своє обурення «просторово-часовим плагиатом» архітектурної творчості, В. Морріс підкреслив, що ця тенденція неминуче приведе до занепаду архітектури<sup>45</sup>.

Причини занепаду архітектури В. Морріс вбачав у наступному:

1) у перетворенні архітектури на ринковий товар, вироблений не в ім'я задоволення потреб споживача, а для прибутку;

2) у відриві виконавця від споживача, — сформоване ними будівельне підприємництво зруйнувало природні й органічні форми впливу життя на архітектурну форму;

3) у згубному для архітектури прогресуючому поділі праці. Подальше поширення цього процесу позбавляє архітектора свідомого інтересу до праці, задоволення роботою, а, отже, і здатності створювати прекрасну архітектуру<sup>46</sup>.

Занепаду естетики сучасної архітектури В. Морріс протиставив гасло органічної архітектури, готичної архітектури. Лише повернення романтичного плину «відродженої готики» надасть можливість розвиватися архітектурі по-новому. Головна особливість — слід наслідувати готичним принципам, а не повертатися до готичних форм.

Початок, джерела архітектури завдяки можливості безмежного розвитку полягають у винаході і широкому застосуванні системи. Наприклад, поворотним пунктом дії такої системи стало створення 300 року н. е. палацу імператора Діоклетіана в Спалато (Спліт), в якому зміна форм уперше проявилася в римській архітектурі<sup>47</sup>. Саме тоді будівники визнали, що їхні штучні антаблементи помилкові, оскільки арка може обійтися і без них. Таким був початок готичної або ж органічної архітектури.

**Історична онтологія архітектури.** Вільям Морріс хронологічно виділяє період найбільшого розвитку готичної архітектури з кінця XIII по другу половину XIX ст. Він також критикує період Ренесансу за його повернення до античних форм. Він відзначає, що «епоха Відродження дивилася вперед, а не назад, але цей живий організм суспільного, політичного, релігійного і національного відродження супроводжував мертве тіло старого мистецтва»<sup>48</sup>.

Багато архітекторів за доби Ренесансу зробили грандіозну помилку, вважаючи, що готика може бути штучно перенесена на ґрунт суспільства, зовсім відмінного від того, в якому вона зародилася. Готика це не сукупність форм, а певна ідейно-художня позиція. Це проста, міцна конструкція, добropорядність застосування матеріалу і виконання, економія в застосуванні орнаменту, чесність, протилежна добі Вікторіанської неправди і несумлінності.

Архітектурна класика була ощадливою, пропонуючи нове і порушуючи норму лише там, де було потрібно виявити щось, що мало особливу значимість.

Навмисні контрасти і порушення передбачуваного розвитку форми, що підвищували інтенсивність враження, компенсувалися використанням поряд з ними простих і звичних закономірностей. Це не тільки полегшувало сприйняття цілого, але і виділяло, підкреслювало те, що було новаторським і індивідуальним. Так, просторова складність і контрасти обсягів готичного собору відшкодовувалися простою безупинного повторення основних архітектурних тем і однаковим просторовим осередкам.

З другої половини XIX ст., у перший період бурхливого розвитку металургії і будівництва залізниць, у зв'язку з новими соціальними потребами з'явилося багато нових типів будинків. Це монтажні житлові будинки прибуткового типу, промислові будинки, універсальні магазини, будинки банків, вокзалів, депо.

У композиції і художній обробці цих споруд механічно використовувалися елементи стилів минулих епох. Такий напрям відноситься до архітектурної еkleктики. Поширення її визначається тим, що визначальною художньою ідеєю архітектури економічного розвитку була і залишається реклама своїх фірм і установ, їхня показність. Еkleктика почала поширюватися у західних країнах з 1830-х рр., в Росії — з середини XIX ст.

Головною відмінністю архітектурної еkleктики є змішання різних форм у одних і тих самих спорудах. Для додання будинкам парадності запозичалися декоративні мотиви готики, Ренесансу, особливо бароко. При цьому зовнішня композиція, звичайно, не відбивала розпланувальної структури будинків, які непогано задовольняли функціональним вимогам нової епохи.

На початку XIX в. у конструкціях широко почали застосовуватися чавун і сталь, з яких виконувалися стійки-колони, перекриття, крокви; з 1860-х рр. в архітектурі Європи і США почалося використання бетону і залізобетону. При створенні нових типів будинків був подекуди порушений органічний зв'язок між трьома сторонами архітектури — функціональною, конструктивною і художньою. Серед напрямів, розповсюджених у період 1840–1860 рр. в європейському будівництві, були псевдоготичний і т. зв. помпеянський і мавританський<sup>49</sup>. Помпеянський стиль застосовувався для внутрішнього оздоблення будинків з імітацією розписів, які були знайдені наприкінці XIX ст. у давньоримському місті Помпеї. У широко розповсюдженому псевдоготичному стилі з'явилися характерні для готики башточки й обрамлення вікон і дверей у формі стрілачастих арок.

В Росії поряд з мотивами, що прийшли з Західної Європи, з 1850 р. почав виявлятися інтерес до давньоруського і візантійського зодчества, що привело до появи псевдоросійського стилю. Однією з причин, що викликали поширення цього стилю, було схвалення царем Миколою I складеного архітектором К. А. Тоном «зразкового» проекту церкви у російсько-візантійському дусі<sup>50</sup>. Після цього у важких псевдоросійських формах почали будувати не тільки церкви, але також громадські і житлові будинки. Одним з прикладів сполучення форм середньовічного російського зодчества, бароко і класицизму може служити архітектура Великого Кремлівського палацу, побудованого в 1848–1850 рр. за проектом К. А. Тона<sup>51</sup>.

Різновидом стилізаторства в Росії у 1870-х рр. був напрям «ропет», запроваджений архітектором І. П. Петровим (Ропетом). Він ґрунтувався на використанні прикрас будинків деталями немовби з різьбленого дерева, але по суті виконаних з тиньку у формі рушників, півнів, глечиків<sup>52</sup>.

В другій половині ХІХ в. у забудові міст основне місце посідали багатоповерхові житлові прибуткові будинки, фасади яких відрізнялися строкатою еклектичною обробкою. Особливо була поширена архітектурна еклектика в США, де не склалися національні традиції в архітектурі суспільних будинків. Прикладом художньої новизни американської архітектури того часу служать хмарочоси, побудовані в Чикаго і Нью-Йорку, що відрізнялися підкресленим утилітаризмом форм і художньо непроробленими завершеннями. Головною задачею замовників хмарочосів було заощадження на вартості земельної ділянки з прагненням побудувати на ньому будинок максимальної місткості. У стихійній і тісній забудові західних міст, зв'язаної зі зростом їхнього населення, робочі квартали перетворювалися на своєрідні кам'яні мішки. Саме тут було видно різкий контраст між добре упорядженими центрами міста, що заселяються заможною частиною населення, і робітничими окраїнами.

В умовах капіталізму, що розвивався, виникла потреба у великих за розмірами конторських будинках, великих універмагах, вокзалах, готелях. В США ще наприкінці ХІХ ст. з'явилися висотні будинки-хмарочоси, згадані вище, у кілька десятків поверхів зі спрощеними формами об'ємів. Подібне будівництво висотних будинків не можна цілком віднести за рахунок виникнення нового напрямку в архітектурі — конструктивізму; цей план вірніше було б назвати техніцизмом.

Розвиток капіталізму і його «машинної цивілізації» спричинило розпад цілісності людського світосприймання. В архітектурі еклектики просторові рішення відповідають новим задачам і новим функціям, що висувають зміни виробництва і соціальних структур. Друга половина ХІХ ст. була ознаменована створенням небачених раніше типів споруд — виробничих. З'являються вражаючі просторістю павільйони всесвітніх, міжнародних і національних виставок. Слідом за ними споруджуються ще більш величезні споруди залізничних вокзалів. Будуються криті ринки і дивні за величиною і розмаїтістю товарів універсальні магазини, значні будинки музеїв і театрів, багатоповерхові житлові будинки. За деякі десятиліття оновилися вся типологічна система будинків, а, отже, і було вироблено нові принципи їх проектування.

Однак уся ця новизна розвивалася немовби в іншій площині, ніж та, в якій існували пластичні засоби архітектури. Створювалися небували за типом і величиною архітектурного простору об'єкти. Вони забезпечувалися новими сміливими конструктивними рішеннями, використанням нових або не застосовуваних раніше у такій кількості матеріалів — чавуна, сталі, скла, пізніше — залізобетону. І всю цю зухвалу новизну ховали — вірніше, прагнули сховати — за звичною масивністю кам'яної оболонки, що і стала ототожнюватися з архітектурною формою. Виникло уявне протиріччя між простором, новизна організації якого прямо

виходила від нових явищ у житті, і масою, в яку втілювалися традиційні символи культурної цінності і суспільного престижу.

Ускладнені функції усе міцніше укладалися в жорстко розчленовані простори. У промислових будинках єдність виробничого процесу змусила відмовитися від твердих розмежувань. Цільних, добре доступних для огляду внутрішніх об'ємів вимагали типи будинків, що вміщують великі маси людей. Нові прийоми організації простору народжувалися під тиском об'єктивних життєвих потреб. Виникнувши, вони відкривали і нові можливості створення естетичних цінностей.

Однак сполучення форм, що належать різним художнім системам, стало для еkleктизму засобом виразності. Прикладом може служити центр Нью-Йорка на острові Манхеттен, що до кінця ХІХ ст. склався як найхарактерніший для цього часу комплекс предметно-просторового середовища. План із прямокутною сіткою вулиць, котра ігнорувала скелястий рельєф, був для нього розроблений ще 1811 р. (інж. Дж. Рендолл)<sup>53</sup>. Статична структура цієї сітки незалежна від наповнення забудовою і не наказує її формі нічого, окрім необхідності дотримуватись границі ділянок. Сітка вулиць Манхеттена — такий само суверенний об'єкт, як, скажімо, книжковий стелаж. І вона впливає на форму об'єктів, котрі вписуються в її обриси, — будинків і міських монументів, — не більше, ніж стелаж — на книги, розставлені по його полицях. Будинки ж, як і книги на полиці, незалежні, відособлені одна від одної (хоч і утворюють безупинні «фронти забудови»). Така незалежність дозволяла розгорнути «езопові» устремління кожного замовника і кожного архітектора. Стилистична єдність була замінена на різностилля (чи безстиля — що, можливо, точніше) еkleктизму. При спільності функціонально-конструктивної структури будівель необхідною умовою використання форм, що склалися в різних стильових системах і за різних відносин між конструкцією і функцією, була довільність сполучення утилітарного і уособлених від нього «елементів краси». Прекрасне і незвичайне стали при цьому розглядатися як синоніми, а протиставлення будинку оточенню саме по собі здавалося престижним. У групах будинків, які заповнювали ділянки, обмежені межами вулиць Манхеттена, різностилля наполегливо стверджувало уособлення будівель, підкреслюючи неузгодженість величин і обрисів їхніх об'ємів. Буржуазна любов до речей змушувала захарашувати різнохарактерними речами інтер'єр, який «ставав схожим на печери розбійників»<sup>54</sup>. Та сама тенденція в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. була притаманна й таким, що активно розвивалися, містам Європи. Нью-Йорк є цікавим тим, що тут її реалізація не ускладнювалася взаємодією з міцною культурною традицією; виокремлення упредметнених результатів людської діяльності завдяки цьому наочно проявилось на всіх рівнях шкали просторових величин — від інтер'єру заможної вітальні до структури центрального ядра одного з найбільших міст світу. Особливо очевидно тут і те, що першооснова еkleктики — не у торжестві різностилля, на якому звичайно фіксується увага, а у підпорядкуванні усіх форм предметно-просторового оточення погляду на світ як на суму уособлених об'єктів і явищ. Хаос форм споконвічно коренився у такому сприйнятті, стильова

строкатість еkleктизму додавала хаосу лише певний естетичний статус. Природність оточення, що очікувалася, при цьому не була очевидна: тверда систематизованість міського плану, побудованого суто розумово, входила у тандем з монотонною невпорядкованістю забудови. Художня діяльність не сковувала своїми умовностями раціональну організацію середовища, але вона вже не служила і синтезуючим чинником.

Пошук утраченої цілісності прокламувався як головний пункт творчих програм усіх напрямів в архітектурі, декоративному мистецтві і дизайні кінця XIX — початку XX ст., котрі протиставляли себе буржуазній еkleктиці. Спочатку, коли такі пошуки надихалися художніми ідеями романтизму, а пізніше декадентства, категорію єдності і не намагалися враховувати у великих просторових системах: вона зв'язувалася зі сферою індивідуального буття і шукалася в межах будинку і його речового наповнення. Такі острівці гармонії в хаотичному світі створювалися за методом «зсередини — назовні» на основі упорядкування внутрішніх чинників організації об'єкту. Цілісність його забезпечувалася чималою мірою за рахунок зневаги зв'язками у системі, в яку цей об'єкт входив (міський ансамбль). Будинок виявився протипоставленим своєму оточенню і місту в цілому.

Боротьба з еkleктикою породила «новий рух» в архітектурі і дизайні, що вже на грані XIX і XX ст. ставив задачу не лише відродити тотальну єдність предметного середовища, але і гармонійно її організувати, тим самим вплинути на смаки суспільства. В архітектурі і дизайні стали бачити сили, здатні активно формувати культуру, а через неї — сферу соціальних відносин. Романтизована мрія, в якій перетворення суспільства через гармонізацію предметного середовища зв'язувалося з мікросвітом будинку, була нерозмірною суперечливим і грандіозним проблемам XX ст. Сучасні конструкції часом відрізняє велика складність, парадоксальність побудови системи, що доставляє щиру насолоду при спогляданні кресленика, але важко сприймана при спостереженні самої споруди. Архітектура нашого часу оперує крайнощами — монотонній простоті рядової «тканини» предметно-просторового середовища протиставляються споруди, у формі яких переважають контрасти і несподівані зіставлення, що виходять іноді на грань візуального хаосу.

Головною заповіддю «нового руху» в архітектурі і дизайні — після прихильності раціоналізму і сучасній техніці — був *принцип просторовості*<sup>55</sup>. Простір опинявся першоосновою архітектури, організація простору — центром формотворної діяльності. Тому наприкінці 1950-х років просторовість архітектури виступала вже у новій якості: звільненою від твердого підпорядкування функціональному графіку. Злитість внутрішніх просторів і знищення зримої грані між ними і зовнішнім простором одержали значення деяких самодостатніх цінностей. «Відкритий план» будинку 1960-х років майже «байдужний» до функції; він не визначає однозначно її розгортання у просторі. Популярним став тип «кришталевої скриньки», обгородженої скляними стінами, такої, що не має внутрішніх стін, котрі піднімаються до перекриття (у Москві за цим зразком будувалися тоді не тільки аеровокзали, але і типові перукарні)<sup>56</sup>. Нерозчленованість

простору підтримувалася і його речовим наповненням — меблі дематеріалізувалися, ставали майже ефемерними, атектонічними. Ввійшли в моду низькі сидіння і низькі столи, незручні для будь-яких занять, але сприймані як щось приналежне поверхні підлоги, а не тривимірні предмети, які розчленовують цілісність приміщення. У невизначеності «відкритого плану» розтікалася і структура міських комплексів. Індустріальне будівництво 1960-х рр. зберегло традиційне розчленовування забудови на відособлені об'єкти — будинки. Їхні об'єми однакові, замкнені у собі, байдужні один до одного і до навколишнього простору, — немов вагони на станційних коліях, — не склалися в структурну основу міського оточення. Вони існували самі по собі серед простору, що не одержував ясної організованості. Характерні природні елементи — ставок, річковий берег, збережений гай (якщо вони були) — ставали головним інтегруючим началом середовища й основою його індивідуалізації.

Реакція на твердий тиск механоморфних форм і аморфності простору перетворювалася спочатку на прагнення до складності «природного», до «історичного» на протигагу сучасному. В архітектурі відновлювала свої права матеріальність. Кожній функції прагнули виділити свій простір. У житлових комплексах знову з'явилися замкнені і напівзамкнені двори. Суто функціональні речі стали сприйматися як форми, що несуть культурний зміст лише у зіставленні з контекстом, у контрасті з речами традиційними і «іраціональними».

У 1970-і рр. на цьому тлі відбувалася і переоцінка еkleктизму — з антицидінностей його спадщина перейшла в розряд позитивних цінностей, естетичних і культурних. Чималу роль у цьому відіграла наочна протилежність еkleктичної декоративності твердому раціоналізму. Підкуповували компромісність еkleктики і специфічна нейтральність її творів стосовно будь-якого середовища. У них немає стилістичної заданості, скутості нормою, що відчутні у творах доби класицизму, немає і твердої механістичності. За їхніми декоративними нашаруваннями, однак, майже завжди прочитується чіткий структурний кістяк, а композиція звичайно не замкнута і не має сильно вираженого центра. Тому що вони не мають гострої характерності, твори еkleктики — речі і будинки — сусідять без різких дисонансів, а для нас, хто сприймає їх уже через часову і культурну дистанцію, вони з'єднуються в аморфні, але цілісні конгломерати. Навіть висока щільність, характерна як для забудови, так і для речового наповнення інтер'єру кінця XIX ст., за контрастом з дрібністю і пустельністю комплексів 1960-х рр. стала сприйматися як якість позитивна.

Основний механізм такого «стилю» — об'єднання елементів, котрі належать різним формальним системам на рівні змісту, образу. Його засоби повинні бути не ілюстративними, але метафоричними — не знаки-алегорії, але знаки-символи. Використовувані при цьому форми повинні бути полівалентними, композиційні структури — відкриті для подальшого розвитку. Не «моностиль», не безстилля, а гнучка система, яка допускає поліфонічне втілення образної єдності; не набори догм, а орієнтир для ціннісних установок — така система могла б сьогодні відби-

ти всю складність і все багатство сучасної культури, стати засобом і для втілення нового «міста мрії».

**Онтологія стилю.** Стиль — категорія не формальна, але формально-змістова. У нових трактуваннях художніх систем єдність повинна складатися не стільки на формальній, скільки на змістовній основі. Збільшення інтегруючої ролі образно-значеннєвих позицій при розмаїтті мови форми стає головною рисою нового уявлення про стиль.

У ХХ ст. плюралізм, який допускає одночасне існування в системі однієї культури різних художніх напрямів, прийшов на зміну чергування великих стилів. Останній з них — класицизм — поступився місцем програмному багатостиллю доби еkleктики. Самий термін «стиль», який служив інструментом класифікації історичного матеріалу у застосуванні до архітектури ХХ ст., отримав деяку амбівалентність. Оскільки рухливість напрямів підкреслюється зміною естетичних переваг, накладаючись на мозаїку напрямів, вони додають їм особливе фарбування, що іноді виявляє несподівану аналогію.

Таким чином, виділяючи перспективи розвитку сучасної архітектури через призму соціального простору і часу в цивілізаційно-економічному контексті, ми повинні пам'ятати, що архітектура також виявляє собою мистецтво будувати чудово і красиво, оскільки саме архітектура дарує нам можливість насолоди красою землі в місцях розселення людства.

**Онтологія мистецтва.** Онтологічний аспект ґрунтується на задалегідь прийнятому нами апіорному положенні: кожний архітектор свідомо чи неусвідомлено, у міру сил і таланту, керується метою, зазначеною у самому імені його професії, прагне репрезентувати своїм твором максимально виражену і розгорнуту картину світобудови. Саме ця цільова настанова служить стрижнем для безлічі змістів архітектури, пружиною для її становлення і розгортання<sup>57</sup>.

Таке, частіше за все неусвідомлене, але генетично властиве зодчеству як професії, цілеполагання найкраще відзначене у Андрія Платонова в повісті «Єпіфанські шлюзи»: «Особливо захопив Перрі храм Василя Блаженного — це страшне зусилля душі грубого художника досягнути тонкість і — разом — округлу пишність світу, даного людині задурно»<sup>58</sup>. Мірча Еліаде, котрий визначив усяке будівництво як космогонічний акт, розглядає його ззовні, через призму сприйняття уважного історика релігії<sup>59</sup>. Ми розглядаємо творчий акт через сприйняття професійного архітектора, а сприйняття архітектора, крім звичайного сприйняття дослідника, несе в собі акт співтворчості з Зодчим як таким, оскільки ідея Утвору притаманна кожному, як правило, невідомому нам по імені зодчому сивої давнини.

Онтологія мистецтва, що зародилася у давній Греції, пройшла через всю історію естетики. Навіть у ті часи, коли у філософії панували гносеологічні підходи і принципи, навіть тоді онтологічна модель мистецтва і відповідна онтологічна методологія зберігали своє значення. Можливо, найразючіше і найпарадоксальніше полягало в тому, що онтологічна методологія, яка допускає світ ейдосів

чи світ сутностей, насправді акцентувала увагу не на проблемах змісту мистецтва, а на проблемах форми. Проблема форми — основна і головна проблема естетики XX ст.

Багатий і різноманітний естетичний досвід викристалізувався у складну й різноманітну систему естетичних категорій, систему, в центрі якої завжди знаходилася категорія прекрасного і його критерії чи виміри. Можна, як це зробив Гегель у своїй історії філософії й в естетиці, буквально реконструювати систему естетичних категорій за їх історичним і логічним принципами, тобто відповідно до принципу логічного й історичного. У той же час сама категоріальна система завжди репрезентувала так чи інакше певну єдність різноманітного. Кожна з категорій виражає нескінченну кількість різних форм, у той же час уся категоріальна система виявляє собою деяку найвищою мірою складну «форму» внутрішнього, іманентного руху і саморуху змісту в його знов-таки історичному і логічному вимірах<sup>60</sup>.

При цьому неможливо відмовитися ані від онтологічної, ані від гносеологічної методології: кожна з них міститься в іншій, хоча й різною мірою, на тому або іншому історичному етапі розвитку філософії й естетики. Знову-таки парадокс: згідно з Г. Морпурго-Тальябуе, і ми з ним у цьому цілком згодні, — «аксіологічний факт присутній у будь-якій традиції естетичних доктрин: він не новий, це найстаріша властивість рефлексії щодо прекрасного і щодо мистецтва. Він необхідний, аби звільнитися від сугестій, від космологічно-онтологічних поглядів, які його спотворюють. У цьому напрямі можна було б знову оцінити платонівське рівняння прекрасного—доброго. Це пояснило б тоді, чому Платон осягнув справжню проблему естетики й у той же час давав їй помилкове рішення. Сьогодні не було би мови про те, аби звертатися до рівняння (чи краще, до угоди) між онтологією й аксіологією, а звертатися до угоди між аксіологією і логікою»<sup>61</sup>. У цьому випадку багато чого змінюється: естетичний об'єкт розглядається як певний зразок буття і розглядається з різних сторін. Феноменологія естетичного об'єкту з необхідністю приводить до виміру належного буття, цінності, до аксіологічної проблеми. Виходячи з цього, Г. Морпурго-Тальябуе доходить висновку: «Поважне питання: що таке прекрасне і що таке мистецтво отримає відповідь лише з аксіологічної точки зору... Естетична проблема є проблема антропологічна. Її можна вирішити методом емпіричної феноменології»<sup>62</sup>.

Здається, усе вірно і справедливо, якби антропологічна проблематика не несла з собою весь вузол також й естетичної проблематики. Отже, не можна оголошувати якийсь метод єдино правильним і правомірним — кожний з них правильний і правомірний у тісній взаємодії з усіма іншими.

Таким чином, історія літератури і мистецтва другої половини XIX і XX століть підтверджує «діагноз», даний у свій час Гегелем, що мистецтво одержує своє справжнє підтвердження лише в науці<sup>63</sup>. Дійсно, мистецтво з цього часу досить посилено обробляється теоретичною думкою. Письменники, поети, художники, композитори, архітектори, театральні діячі, кінематографісти поряд зі створен-



ням художніх творів приділяють багато уваги теоретичному осмисленню найбільш важливих проблем свого мистецтва. Поступово вироблялася і виробляється своєрідна філософія мистецтва, що є генератором нових фундаментальних ідей, які виходять далеко за межі того або іншого виду мистецтва, ідей, які знаходять застосування у різних сферах життєдіяльності сучасного суспільства і сучасної культури.

Одночасно з цим розвивалася естетична теорія, пов'язана головним чином з розвитком філософії. І розвивалася вона переважно професійними філософами: І. Кантом, Г. В. Ф. Гегелем, Ф. В. Й. Шеллінгом, А. Шопенгауером, Ф. Ніцше, В. С. Соловйовим, М. О. Бердяєвим і іншими, котра і є філософією мистецтва чи філософією культури, яка намагається охопити основну проблематику людського духу. Для розвитку естетичної проблематики однаково важливо теоретичне осмислення художнього й естетичного досвіду як художниками, так і філософами. На жаль, як показує історія мистецтва й естетики, дуже рідко можна спостерігати синхронний розвиток естетичного досвіду й естетичної теорії.

Архітектура найтісніше зв'язана з усім життям своєї епохи. Усе в архітектурі — від переваги, що віддається певним формам, до вибору певних архітектурних завдань — відбиває умови часу, до якого вона відноситься. Відкритий характер історичної епохи завжди виявляється в архітектурі незалежно від того, чи використовуються нові форми, чи посідає місце наслідування минулому. Архітектура дає безпомилкове уявлення про те, що дійсно відбувалося у певну епоху.

Архітектурні шедеври так само, як і будь-які великі твори мистецтва, є справжніми пам'ятками сучасної їм епохи; у вільних від докорінних людських слабкостей творах виявляються чисті, не фальсифіковані тенденції часу. Якщо архітектура так багатосторонньо зв'язана з життям, існує можливість виділити її з усієї культури в цілому і розглядати як єдиний організм.

Умови виникнення тієї чи іншої архітектури можуть бути різними, але з моменту виникнення вона є самостійним організмом із власним характером і власним безупинним життям. Її значення не може бути виражено у тих саме соціальних або економічних поняттях, якими можна пояснити джерела її виникнення. Вплив архітектури може продовжуватися довго після того, як первісна обстановка змінилася. Архітектура може впливати далеко за межами й епохи, у якій вона зародилася, і тих соціальних класів, що викликали її до життя.

У кожен епоху люди по-особливому бачили світ. І в кожен епоху перед ними виникав свій ідеал, своє «місто мрії», зв'язуючись з яким, вони формували предметно-просторове оточення — будівлі з їхнім речовим наповненням, системи будівель, поселення і міста. Такий ідеал визначали різні цінності — у відповідності до способу виробництва, суспільного устрою, прийнятих форм побуту і спілкування.

Розмаїтість конкретних форм міського середовища вже й у далекій давнині є незбагненно значною. Однак за калейдоскопічною строкатістю конкретного проглядаються деякі архетипи, що визначалися світосприйняттям епохи і прийнятими нею ідеальними моделями життєвладштування. Змінювалося у залежності

від світосприймання і відношення до цілісності міського організму і його середовища. В одних випадках люди виходили з уявлення про навколишній світ як поєднання об'єктів і явищ, кожна складова частина якого може існувати і сприйматися уособлено, має самоцінність і деяке власне значення. В інших випадках предметно-просторове оточення сприймалося як щось текуче, безупинне, мінливе і разом з тим таке, що зберігає цілісність, — не сума, але система взаємодіючих сутностей, що знаходять значення тільки у зв'язку з цілим. Перша позиція знаходила вираження в прагненні до регулярності, у геометричній правильності форми; її зазвичай супроводжували нормативність канону, ієрархія уніфікованих цінностей, котрі задаються об'єкту немовби ззовні; вона припускала чітке протиставлення суб'єкта й об'єкта. Друга позиція здобула вираження в складності мальовничої упорядкованості і з'єднувалася з загостреним відчуттям суб'єкт-об'єктного взаємозв'язку. У наших сьгоднішніх уявленнях перша позиція класицистична, друга — романтична.

Суспільство підкоряє собі розвиток всієї іншої природи, котра задіяна у його активний виробничий вплив. Цей вплив здійснюється в межах, установлених законами самої природи, котрі людина не може порушити. Однак, свідомо використовуючи ці закони, людина може змінити ймовірність тих чи інших природних процесів, замінюючи тим самим природний хід подій штучним ходом, природний добір природних форм — штучним доббором, природне формування — штучним, тобто створюючи такі умови, що найбільше пасують утвердженню її родової сутності. І в цьому аспекті *архітектурна діяльність людини є не що інше, як одна з вищих форм самоперетворення, саморозвитку природи.*

**Історія в архітектурі.** У широкому розумінні історія — це вивчення процесів, що протікають у часі, але що таке час, не знає ніхто, і тому кожного разу витлумачує цю категорію знову. Існує і дуже поширена точка зору, відповідно до якої минулого зовсім немає. Джованні Джентіле пише: «У минулі часи люди народжувалися, думали і працювали, але усі вони мертві, подібно квітам, красою яких вони насолоджувалися, чи листю, що зеленіло у них на очах навесні і, жовтіючи, обсіпалося восени. Пам'ять про них живе, але світ спогадів, подібно світу фантазії, є ніщо; і спогад не краще, ніж мрія». «Історик знає, що життя і значення минулих фактів не можуть бути відкриті в хартіях чи написах, у будь-яких дійсних останках минулого; їхні джерела — у власній особистості історика»<sup>64</sup>. Ще більш категоричними були В. Дільтей, П. Гардінер і Б. Рассел. Усі вони фактично заперечують історію, стверджуючи, що її висновки недостовірні, тому що історики неминуче суб'єктивні, а тому не можуть бути відстороненими. «Первинний елемент історичного світу — це переживання, у якому суб'єкт знаходиться в активній життєвій взаємодії зі своїм середовищем», — писав В. Дільтей<sup>65</sup>. «Не існує абсолютних реальних причин, що чекають, аби їх відкрили історики, котрі пишуть на різних рівнях і з різних відстаней, з різними цілями й інтересами, у різних контекстах і з різних точок зору», — стверджував П. Гардінер<sup>66</sup>. Цінність історії в тому, що вона дає знання «про людські істоти, які знаходяться в обстави-

нах, надзвичайно відмінних від наших власних, — не строго аналітичне наукове знання, але щось на зразок того знання, яке аматор собак має про свого собаку», — заявив Б. Рассел<sup>67</sup>.

Історією нині називають цілу низку занять, хоча і зв'язаних одна з одною, але дуже різних:

- публікацію і переклад давніх джерел — заняття необхідне, але це сировина, що тільки дає поштовх до суб'єктивного осмислення;
- історичну критику, що відсіває свідому, а іноді неусвідомлену неправду давніх авторів — одержання напівфабрикату;
- зіставлення добутого матеріалу з накопиченим раніше — це вже продукт, але ще не предмет споживання;
- інтерпретацію даних у плані поставленої проблеми;
- постановку нових проблем, що виходять на стик наук<sup>68</sup>.

Філософи засмучувалися, власне кажучи, тим, що не одержували з неопрацьованої сировини сувеніра на замовлення без проміжної обробки. Це дійсно неможливо, але іншого шляху немає і не буде. Мають рацію філософи в іншому: пройти цим шляхом може аж ніяк не кожний.

Справа в тому, що іноді вдається знайти і довести нову тезу. Це таїнство психології творчості, яку давні греки приписували музі історії — Кліо. Ця муза підказує нам, що скепсис філософів не виправданий, що минуле — не особисте переживання і не мрія. Тому що сьогодні — тільки момент, який миттєво стає минулим. Майбутнього немає, тому що не зроблені вчинки, котрі визначають ті чи інші наслідки, і невідомо — чи будуть вони зроблені. Прийдешнє можна розрахувати тільки статистично, з допуском, який позбавляє розрахунки практичної цінності. А минуле існує; і усе, що існує, — минуле, тому що будь-яке здійснення відразу стає минулим. От чому *наука історії вивчає єдину реальність, що існує поза нами і крім нас*. Вірогідність потрібна завжди у певних межах, поза якими вона стає безглуздою. Так само й в історії, але в ній є своя специфіка постановки проблеми.

Доцільно вивчати не нюанси відчуттів історичних персон, а процеси: соціальні, етнічні і культурогенні. При збиранні початкових відомостей міра точності є замалою, але при студіюванні довготривалого процесу випадкові помилки взаємно компенсуються, завдяки чому можна отримати опис, котрий задовольняє практичній задачі — розумінню епохи. І чим ширшим є охоплення, тим вище точність. При такій постановці справи нема радії збільшувати кількість дріб'язків понад необхідну, тому що вони створюють кібернетичні «шуми». А принцип добору даних підказується поставленою задачею.

У Західній Європі (і тільки там) панувала з V ст., згодом від Августина до Гегеля, філолофсько-історична концепція, котра розглядала історичний процес як єдину лінію, яка має початок і кінець, тобто своє значеннєве завершення. З цієї концепції народилося спочатку релігійне осмислення історії — як прагнення до Абсолюту, а потім атеїстична «релігія прогресу»<sup>69</sup>. Новітнім варіантом цієї теорії є погляди Карла Ясперса (1883–1969). Ясперс виділяє з усієї історії «осьовий час»,

коли між 800–200 рр. до н. е. у Китаї, Індії, Персії, Палестині й Елладі паралельно виникли духовні рухи, які сформували той тип людини, що нібито існує понині<sup>70</sup>. У Китаї це Конфуцій і Лао-цзи, в Індії — Упанішади і буддизм, в Ірані — Заратустра, у Палестині — Пророки, в Елладі — Гомер і великі філософи. Звідси починають відбуватися усі світові релігії і філософські системи, а інші народи, як і «передосьові», — неісторичні, і можуть «освітитися» лише у «осьових» народів і їхніх продовжувачів, тому що в «осьовий час» відбулося «пробудження духу» і були поставлені «останні питання буття»: про смертність, кінцівку, трагічну провину і сенс людського існування. «Осьовий час» — це немовби корінь усієї наступної історії. Виходячи з цього, ми можемо сміливо констатувати, — зміст естетики життя і сприйняття архітектури полягає в тому, що рано чи пізно цивілізації гинуть, але творчий потенціал і генофонд людства зберігається в шедеврах архітектури. Особливу увагу в зв'язку з цим необхідно звернути на проблему взаємозв'язку архітектури й економіки в процесі історичного становлення і цивілізаційного розвитку.

Ізольований розгляд архітектури і народного господарства як сфер людської діяльності у контексті проблеми буття архітектури призводить до суб'єктивізму відображення навколишньої дійсності. Прагнення до домінування духовного над матеріальним породжує недооцінку співвідношення рівня інтелектуальних і фінансових витрат у процесі втілення ідеї архітектурного об'єкту. Виникає помилкове відчуття, що архітектурна діяльність здійснена без відповідної матеріальної підтримки, що економічні проблеми не віддзеркалюються у сфері архітектурної практики. Проблема бінарності розвитку значною мірою зводиться до пошуку головної сполучної ланки взаємодії архітектури й економіки. Адаже закономірності розвитку архітектури тісно стикаються з закономірностями розвитку культури, що у свою чергу залежить від закономірностей розвитку економіки.

Виникає триада: *архітектура — культура — економіка*, складові якої у процесі цивілізаційного розвитку і взаємного впливу поєднуються за допомогою поняття циклу. Цикл — це сукупність взаємозалежних явищ, процесів, що створює закінчене коло розвитку протягом певного проміжку часу<sup>71</sup>. Цикл має три послідовні фази: зародження і поступовий, послідовний розвиток; розквіт, пік розвитку; криза, депресія. Вирішальними моментами цих фаз є криза і розквіт. Перехід від однієї фази до іншої відбувається автоматично внаслідок діяльності історичних законів розвитку економічних і культурних процесів.

Цикл є складовим компонентом історичного процесу. Оскільки історія — це безупинний розвиток, тобто постійний ланцюг змін і відновлень, що відбуваються у всіх областях, то і цикл приречений на постійне вдосконалювання, у ході діалектичного взаєморозвитку архітектури й економіки.

Цикл, який зв'язує компонент бінарності, має свою історичну періодизацію.

*Етноенергетичний цикл* містить у собі період домінування етнічних чинників над економічними у процесі розвитку архітектури і становлення суспільства. Хронологічно цей етап охоплює період від III тис. до н. е. (перехід від кам'яного віку до епохи бронзи) до V ст. (завоювання Рима варварами). Для цьо-

го періоду характерним є перевага загальнокультурних потреб над економічною вигодою в контексті розвитку архітектури. Цей цикл у свою чергу структурно підрозділяється на три підрозділи. *Політейстичний цикл* охоплює тенденції розвитку архітектури в період домінування релігійного політеїзму, що проявився, відбився у свідомості й економічному укладі життя первісного суспільства, і історії давнього світу (Єгипет, Месопотамія, Персія, Індія). Період, що охоплює III тис. до н. е. — 33 р., — завоювання Єгипту давнім Римом. Виникають перші державні утворення, однак в архітектурі віддзеркалюється сприйняття людством навколишньої дійсності незалежно від рівня економічної розвиненості держави. Значну роль у житті суспільства відіграють сакральні споруди (піраміди, храми, пантеони), що підкреслює значний вплив релігійних культів, котрі відсунули на другий план економічну доцільність. *Далекосхідний цикл* репрезентує особливий архітектурний колорит Китаю і Японії. Хронологічний період — VIII ст. до н. е. — VI ст. Характерні риси: традиційна ізольованість життя й архітектури, потяг до використання елементів природи в архітектурі (будинки-сад), релігійність і натхненність архітектури. *Античний період* характеризує грецьку архітектурну вишуканість і підкреслює римську архітектурну велич. Датується XI ст. до н. е. — V ст. Архітектура уособлює богів, міфологію, життя в його гармонії, яка прагнула досконалості незалежно від рівня державної економічної підтримки. Однак, згасання державної величі унаслідок прорахунків в області економіки і політики призвело до консервації розвитку архітектури, незважаючи на те, що надалі антична архітектура стала ідеальним зразком для наслідування у контексті переосмислення архітектурної сутності.

*Трансформаційний (перехідний) цикл* відображає процес взаємного проникнення і збагачення цивілізацій і культур у процесі ствердження бінарності історичного розвитку середньовічної архітектури. Хронологічно період охоплює V ст. (завоювання Рима варварами) — XV ст. (відкриття Колумбом Америки). Розвиток архітектури відбувається в процесі боротьби релігій: християнства і мусульманства; економічних укладів: феодалізму і капіталізму; світоглядів: теології і філософії. Трансформаційний цикл, містить у собі такі історичні періоди. *Християнський цикл* (V—XV ст.) віддзеркалює трансформацію архітектурних тенденцій Візантії, романського стилю і готики. *Мусульманський цикл* (VII—XIV ст.) отожднює нові віяння в процесі розвитку мусульманської архітектури, в її діалектичному протистоянні з християнською. *Ренесанс (Відродження)* (XIV—XVI ст.) відроджує античну архітектурну вишуканість і витонченість у процесі становлення і розвитку капіталістичних відносин. Це період, який символізує протистояння капіталізму і феодалізму, відродження античного духу свободи в архітектурі у процесі боротьби з релігійною щоденністю. *Економічний цикл* (XVII—XX ст.) закріплював підпорядкування етноенергетичності простору, форми, естетики і сприйняття архітектури економічному розвитку і технологічному прогресу; він відбиває символізм поглинання архітектурної незалежності економічним і практичним потребам суспільства.

Структурні підцикли символізують остаточну інтеграцію розвитку економіки й архітектури.

*Капіталістичний класицизм (бруталізм)* (XVII–XIX ст.) ознаменував брутальність подальшого розвитку архітектури, позбавленої шарму романтизму, але над якою панували економічні вимоги цивілізаційного прогресу. Досить чітко цей період схарактеризував 1850 р. Теофіль Готье, який помітив, що «людство створить нову сучасну архітектуру у той момент, коли стане застосовувати в будівництві нові методи, розроблені у нещодавно виниклій промисловості»<sup>72</sup>. Вторить йому і Мішель Рагон, який схарактеризував архітектуру XIX ст. як «архітектуру заліза, чавуна і сталі»<sup>73</sup>. Ці приклади досить чітко відображають бінарність розвитку архітектури й економіки під тиском державної політики.

*Інтернаціональний модернізм* окреслив універсалізацію розвитку архітектури в XX ст. «Архітектура XX століття була створена без участі архітекторів, окрім них чи у протиположності ним»<sup>74</sup>. З цими словами М. Рагона важко не погодитися. Естетика XX ст. була породжена технікою XX ст. Саме ця техніка уможливила і викликала до життя сучасні споруди. Однак у той саме час корені сучасної архітектури необхідно шукати у досягненнях минулого.

**Економіка й архітектура.** Якщо економіку образно називають концентрованою політикою, то архітектуру можна з повним правом назвати одухотвореною економікою. Визначальною вимогою до архітектури у всіх випадках повинно бути повноцінне функціональне рішення. При цьому конструкції і весь тектонічний лад будинку потрібно вибирати з урахуванням функціональних і художніх вимог. Крім того, архітектор повинний неодмінно враховувати вимоги індустріального будівництва, що у кінцевому рахунку відносяться до економічного.

Історія архітектури свідчить, що всі досягнення окремих народів згодом освоювалися іншими народами, принаймні в межах великих регіонів, скажімо, Європи чи Азії. При цьому досягнення не тільки втрачали новизну і ставали традиційними, але і значною мірою переставали бути національними для наступних етапів розвитку народів, яким належали ці досягнення. Не можна говорити про давньогрецьку чи давньоримську архітектуру як про національні архітектури сучасної Греції або Італії. Ренесанс, бароко, класицизм виникали в одній країні (у період економічної кризи) як нові, національні напрями розвитку архітектури, а потім охоплювали архітектуру всіх європейських народів і перетворювалися на міжнародні традиційні напрями розвитку архітектури. Зрозуміло, сприйняття народом «чужого» нового супроводжується модифікацією сприйнятих форм, що приводить це нове у відповідність з устояним, звичним, традиційним саме для цього народу. Це дуже важливо для історії, оскільки ці модифікації — теж інновації, котрі сприяли загальному відновленню не лише архітектури, але й економіки.

Своєрідність архітектури й економічних відносин на кожному етапі їхнього розвитку — це новизна форм у зіставленні з формами минулого й оригінальність

їх у зіставленні з іншими архітектурними формами й економічними тенденціями сьогодення. Джерело своєрідності бінарності розвитку сучасної і майбутньої архітектури й економіки — не в архітектурних формах і економічних тенденціях минулого, а в сьогоднішньому житті народу, його духовних і матеріальних потребах. Хочеш побудувати будинок, необхідно заробити капітал, а капітал — це економіка. Своєрідність бінарності є функцією трьох незалежних перемінних — соціального змісту, місця і часу.

Аби успішно виконати свої функції, архітектура повинна залишатися самою собою, «не розчиняючись в техніці, не підробляючись під мистецтво» (А. П. Мардер). У силу давньої традиції явища архітектури прийнято трактувати в категоріях розквіту й занепаду, але нас цікавить одна якість зодчества — здатність до інновації, його творчий потенціал. З такого погляду не виявляється ані розквіт, ані занепад — є тільки ланцюг метаморфоз, еволюція, котра розгортається в часі і просторі історії.

У той самий час історія архітектури безпосередньо пов'язана з історією становлення і розвитку історії народного господарства. Рівень розвитку архітектури значною мірою залежить від форми і міри розвиненості економічної системи, окремо узятій країни чи соціально-економічної формації у цілому. Так, наприклад, згодом одні будівельні ділянки можуть зростати в ціні, інші навпаки, — дешевшати. Таким чином, архітектурна діяльність у певному регіоні чи на певній ділянці упирається в проблему економічної рентабельності архітектурного об'єкту внаслідок тиску економічних чинників. Відповідно зростають і витрати капіталу.

У зв'язку з цим необхідно звернути особливу увагу на цикл інвестиційної активності, що виявляється й в архітектурі. Інвестиційна активність в архітектурі залежить від безлічі обставин і чинників. Більше того, певні комбінації чинників, які впливають на циклічність інвестиційної активності, збільшують продуктивність і якість архітектурного об'єкту і — відповідно — рівень прибутку.

Наведемо перелік головних чинників, котрі впливають на рівень інвестиційної активності в архітектурі.

- форма соціально-економічного укладу регіону;
- рівень розвитку економіки;
- домінуючий спосіб господарювання;
- перспективи подальшого розвитку об'єкту чи регіону, що інвестується;
- час, витрачений на одержання прибутку;
- рівень розвитку інфраструктури (торгівля, міжнародні зв'язки);
- конкуренція;
- клімат;
- регіональні особливості (форма правління, вплив релігії, національна самобутність);
- гарантії безпеки об'єктів, що інвестуються;
- практичність, доцільність і раціональність використання інвестицій;
- спеціалізація об'єктів, що інвестуються;

- рівень державних гарантій і підтримки;
- стабільність розвитку економіки даного регіону в процесі інвестиційної активності;

Емпіричні дослідження в останні десятиліття недвозначно показують, що зріст вкладень традиційних чинників, які впливають на рівень інвестиційної активності в архітектурі, незначною мірою пояснює збільшення якості побудови архітектурних об'єктів в економічно розвинутих країнах. Іншими словами, інвестиційна активність у сфері архітектури значно виросла.

Найбільш важливими причинами такого процесу є: прогресивні технології, вдосконалення економічної організації на макро- і мікрорівні (включаючи т. зв. «економію на масштабах виробництва») й особливо зрослі інвестиції в людський капітал. Найбільш чітко це твердження просліджується на процесі інвестиційної активності саме в архітектурі, оскільки існує пряма залежність капіталовкладень в архітектуру в залежності від рівня розвинутої економіки певного, окремо взятого регіону. Хоча існують і виключення: наприклад, період культурного Відродження в Італії збігся з періодом економічної руїни і кризи в економіці країни. У той саме час він ознаменувався розквітом культури в цілому й архітектури зокрема як єдиного способу збереження національно-культурних цінностей під час економічної стагнації і політичної нестабільності. Однак італійський Ренесанс збігся з періодом боротьби за первинне накопичення капіталу в Європі, у процесі ствердження капіталістичної форми економічного укладу, що прийшла на зміну застарілому феодалізму. Внаслідок цього відомі італійські меценати сімейства Медічі і Сфорца, не дивлячись на економічний крах роздробленої Італії, вкладали величезні кошти в розвиток архітектури як частини національної культури. Особливу увагу необхідно звернути на господарський розрахунок меценатської діяльності Медічі і Сфорца. Насправді за їхньою великодушною щедрістю ховалося не втомне бажання перемогти у змаганні італійських міст за розкіш, помпезність і багатство. Прагнення показати, чиє місто є кращим, Мілан чи Генуя буде першестувати в Італії і прославляти своїх «хазяїв», рухало «безкорисливе» бажання меценатів Відродження на шляху увічнення свого імені в історії архітектури. Естетика багатства і розкоші символізувала перевагу «духовної архітектури» на тлі матеріальної економічної руїни розрізненої держави. Тому «італійський архітектурний феномен» — збіг розквіту інвестиційної активності в сфері архітектури з процесом економічного занепаду країни, — це скоріше виключення, ніж правило стосовно циклічності інвестиційної активності в архітектурі.

Таким чином, бачимо, що бінарність розвитку архітектури і народного господарства значною мірою залежить від взаємозв'язку ланцюжка: *цикл — інвестиційна активність*.

Інвестиційна активність, яка виявляється в архітектурі, — це довгострокові вкладення капіталу в архітектуру з метою одержання прибутку. Інвесторами можуть бути і держава, і приватні особи. Державна інвестиційна активність фінансується за рахунок податків, прибутків державних підприємств, емісії нових гро-



шей чи шляхом випуску внутрішніх і зовнішніх позик уряду. Джерелами інвестиційної активності приватних осіб в архітектуру є їхні власні кошти — перерозподілений прибуток, амортизаційні й інші фонди, а також зовнішнє залучення коштів у вигляді довгострокових кредитів, продажу акцій, одержання позик через продаж облігацій та інших цінних паперів<sup>75</sup>.

Цикли розвитку архітектури відображають циклічність розвитку не тільки архітектури, але й економіки окремо взятого регіону. Важливим показником бінарності розвитку архітектури і народного господарства є якісне поліпшення рівня архітектури за допомогою економічного стимулювання архітектурної діяльності. Більш коштовні будинки стали приносити більше прибутку, ставали економічно рентабельними і вигідними. Залучення нових додаткових засобів дозволяє удосконалювати архітектурний об'єкт убик зручності і вишуканості без оглядки на проблему фінансування. Відповідно зростає і поле діяльності для творчості архітектора, котрий одержав необхідні гарантії для кінцевої реалізації ідеї архітектурного об'єкта, що відповідає вимогам споживачів.

Саме архітектура є універсальною субстанцією, що суміщає у собі творчість і холодний розрахунок, цивілізацію і культуру, сприйняття і віддзеркалення. Бінарність розвитку архітектури синхронно з економікою є головною рисою історичного становлення архітектури. Лише ґрунтуючись на паритеті архітектури і народного господарства у контексті історичного розвитку ми можемо об'єктивно аналізувати минуле, яке найяскравіше відбите у шедеврах архітектури; оцінювати сьогодення за допомогою критики навколишньої дійсності, виходячи з попереднього життєвого досвіду й угадувати майбутнє архітектури й економіки, ґрунтуючись на рівні розвитку технічного прогресу, економічної ситуації і сучасних архітектурних тенденцій.

**Ідеальне і реальне в архітектурі.** Одним зі складових компонентів дійсності є поняття реальності. Традиційна герменевтика визначає реальність як щось здійсненне і те, що має буття (див. вище)<sup>76</sup>. У природознавчому розумінні реальність — це сукупність усього матеріального навколо нас, навколишній світ, який сприймається нашими органами почуттів і незалежний від нашої свідомості. Ю. М. Лотман свого часу писав, що для того аби стверджувати про що-небудь, що ти це знаєш, треба знати три речі: як це улаштовано, як ним користуватися і що з ним буде далі<sup>77</sup>. Жодному з цих критеріїв наше «знання» про реальність не відповідає.

У той саме час існують два види реальності: *об'єктивна реальність* — *світ*; *суб'єктивна реальність* — *явища свідомості*. Саме симбіоз об'єктивної реальності — матерії — і суб'єктивної реальності — свідомості — дозволяє реалізувати певний архітектурний проект, виходячи з особливостей життєвого циклу останнього. Провідною формою втілення даного симбіозу є *реалізм* — речовинний, здійснений, істотний, дійсний (від лат. *res* — річ та *realis* — речовинний). Це поняття не є застиглим, а пройшло певну еволюцію у контексті поступального розвитку цього творчого напрямку. Так, наприкінці ХІХ ст. реалізм сприймався як «напрям у мистецтві й літературі, котрий ставить задачею творчо вірно відтворення

дійсності, на протилежність ідеалізму й символізму, котрі вбачали ціль мистецтва у провидінні будь-якої ідеї або збудженні якого-небудь настрою. На практиці реалізм протиставлявся академічній рутині, умовності, наслідуванню; обстоюючи при цьому принципи природності, правди, краси, що було наслідком безпосереднього споглядання природи»<sup>78</sup>.

XX століття привнесло певну чіткість у визначення поняття реалізм, який можна схарактеризувати як «уміння і можливість правильно й творчо оцінювати об'єктивні умови, можливості і співвідношення сил навколишньої дійсності»<sup>79</sup>. Реалізм як творчий напрям має історичну періодизацію і різні течії, які за загальним ім'ям «реалізм» несуть різні дози власне реалізму. Назвемо головні з них.

— *Критичний реалізм* — правдиве відображення дійсності у мистецтві; метод, використовуваний у період еkleктики (косметичне вдосконалення зразків попередників); реалізм з елементами романтизму в антуражі. Творчий метод, розповсюджений з 20-х рр. XIX ст.

— *Соціалістичний реалізм* — конкретне відображення дійсності в її революційному розвитку, основний «метод радянської архітектури»; реалізм з сутнісними елементами ідеології. Творчий метод, що панував у СРСР протягом 1930–1980-х рр.

— *Магічний реалізм* — плін усередині «Нової речовинності», що склалася у середині 1920-х рр. у Німеччині; сполучила реалізм з відчуттям жахливого, демонічного початку.

— *Сюрреалізм* (фр. *надреалізм*) — формалістично-декадентський напрям, заснований на теорії інтуїтивізму й фрейдизму в мистецтві і літературі; виник 1924 р. у Франції; родоначальником і теоретиком сюрреалізму вважається французький письменник і художник Андре Бретон (1896–1966).

— *Реалізм суб'єктивних асоціацій*, котрі замінили звичні логічні зв'язки. Течія у мистецтві XX ст., представники якої вважали за головне джерело мистецтва сферу підсвідомої діяльності людини (галюцинації, інстинкти, сновидіння).

— *Неореалізм* — мистецька течія, заснована критиком П. Рестані; виникла у Парижі 1960 р. Тип реалізму, що розкриває художню виразність звичайних речей і конфронтаційний до абстрактного мистецтва.

— *Гіперреалізм* — течія сучасного живопису, що виникла у 1960-х рр. у США; була характерна тим, що маленьку фотографію збільшують до розмірів великої полотнини з усіма деталями. Уперше термін гіперреалізм ужив Сальвадор Далі. Це реалізм, що відображає натуралізм фотографічних подробиць за допомогою акрилових фарб<sup>80</sup>.

Як бачимо, з самого визначення понять, котрі характеризують природу перелічених явищ реалізму XX ст., видно як метод, до якого долучаються представники того чи того типу реалізму, так і його тлумачення й конкретне втілення.

Стосовно *реалізму в архітектурі* проблему методу було досліджено значно слабкіше, ніж стосовно живопису й літератури. У багатьох дослідницьких роботах

не вистачає головного — аналізу реалізму в єдності з його протилежностями (О. Г. Габричевський, А. П. Мардер), та й узагалі по суті заперечується можливість нерелізму в архітектурі.

Скажімо, А. П. Мардер визначає поняття «реалізм в архітектурі» як:

- відповідність архітектурі як явищу в цілому;
- відповідність людської діяльності об'єктивним законам матеріального світу;
- відповідність конкретно-історичній ситуації матеріального і духовного життя суспільства на певному історичному відтинку часу<sup>81</sup>.

*Реалізм в архітектурі* також можна трактувати як оцінку можливості втілення, певного продукту діяльності архітектора. Ця оцінка прогнозує міру можливості досягнення очікуваного результату при будівництві певного архітектурного об'єкта.

Отже, у перерахованих вище видах реалізму метод критичного реалізму являє собою найбільш чистий, рафінований приклад реалізму.

Але в той саме час деякі фахівці стверджують, що метод критичного реалізму не можна застосовувати до архітектури. «Невипадково архітектура..., ніколи, навіть у радянському мистецтвознавстві не розглядалася... в складі великої загальносвітової художньої системи як критичний реалізм. Це цілком природно: будучи сама реальною дійсністю, архітектура не може бути критичною щодо цієї дійсності. Критичне усвідомлення світу та критичне ставлення до нього реалізується в архітектурі безпосереднім перетворенням світу»<sup>82</sup>. Нам уявляється, що еkleктика другої половини ХІХ — початку ХХ ст. була найнаочнішим проявом саме критичного реалізму: його *метод* зводився до критичного аналізу попереднього досвіду, створення нового зразка без виявлених характерних помилок, котрий вписувався у земельну ділянку й відповідав побажанням замовника, був прикрашений або народністю традицій відповідно до переваг функції й місця. Забудова Києва зламу ХІХ—ХХ ст. дає чудові приклади такого розуміння реалістичного методу крізь критичне ставлення до об'єкту архітектури<sup>83</sup>.

На відміну від критичного реалізму, сюрреалізм в архітектурі не згадується теоретиками й істориками зовсім. Однак, відсутність прецедентів зовсім не означає відсутності ознак цього методу на практиці. Яскраві приклади заміни логічних зв'язків за допомогою суб'єктивних асоціацій, характерних для сюрреалізму, можемо спостерігати у сучасних авангардизмі й деконструктивізмі, у хай-теку та хеппенінгу. Наприклад, 1930 р. у Празі тодішній лідер авангардизму, автор розповсюдженого гасла «орнамент є злочином», Адольф Лоос (1870—1933) створив віллу Мюллера, в якій логічний зв'язок функціонального розчленовування внутрішнього простору стінами була замінена суб'єктивною асоціацією, а саме — зміною рівня перекриттів. Складність пронизуючих інтер'єр багатопланових наскрізних перспектив компенсувалася лаконізмом площин, що формують простір<sup>84</sup>. Справедливості раді слід також зазначити, що А. Лоос, зрікаючись консервативного палладіанства, не без підозри ставився й до авангардизму; повсюдне

зміцнення позицій функціоналістів наприкінці 1920-х викликає в нього посилення тяжіння до традицій, до архітектурної класики й народного зодчества. Але у теорії було одне, на практиці — інше, і лоосівська вілла Мюллера все одно лишається яскравим прикладом застосування авангардного на той час методу: зараз це на Заході — явище розповсюджене й таке, що слід визнати традиційним.

У деконструктивізмі ознаки сюрреалізму найбільш чітко простежуються на прикладі структуралістських будинків архітектора Пітера Ейзенмена, створених без особливого задуму над тим, наскільки експериментальні форми будуть придатні для помешкання. Їх називали «будинками мазохістів, створеними архітектором-садистом», оскільки традиційне розмежування внутрішнього і зовнішнього цілком виключалося, а структуру будинків визначали значення постійних змін і «контрольованих випадків»<sup>85</sup>. У такий спосіб П. Ейзенмену вдалося втілити ідею реальності підсвідомої діяльності людини в сфері архітектури. В одному з інтерв'ю 1988 р. майстер так пояснював свою концепцію: «В архітектурі ніколи не було чітко сформульованої теорії модернізму, тобто теорії порушення істини, як це мало місце в інших дисциплінах. Тепер уперше ми наважуємося створити таку теорію. Я не знаю, чи можна в неї вірити, адже я гадаю, що я її сповідаю, оскільки вважаю, що це єдине, що можна сповідувати»<sup>86</sup>. На запитання Чарльза Дженкса стосовно найменування методу роботи Ейзенмена «деконструкціоністською творчістю» архітектор відреагував: «Мені б хотілося поправити ваш вислів «деконструкціоністські роботи». Я не певний, що моя творчість є деконструкціоністською. Можна, здається, інтерпретувати мої ранні роботи саме таким чином, хоча я тоді не усвідомлював, що роблю саме це... Я робив так підсвідомо... Моя творчість робить удар по прийнятій концепції помешкання. Вона протирічить традиційному уявленню про те, як треба мешкати у домі..., колона посередині спальної кімнати, котра заважає вам поставити там ліжко, безумовно, робить удар по уявленню, як треба мешкати»<sup>87</sup>...

Однак подоланням критичного реалізму в архітектурі можна вважати період модерну (злам ХІХ—ХХ ст.). Це була перша *програмна течія*, що ставила задачею створення принципово нового художнього (мистецького) й матеріально-просторового (архітектурного) продукту. Найчіткіше ця тенденція проявилася в архітектурній творчості академіка архітектури Ф. О. Шехтеля (1859—1926). Найвизначнішим твором Шехтеля, в якому на основі стилю «неорюс» кристалізувався стиль модерн, став будинок Ярославського вокзалу в Москві, перебудований в 1902—1904 рр., а також особняк С. П. Рябушинського (1900—1902 рр.) поблизу Никітських воріт у Москві<sup>88</sup>. До того ж, модерн поступово почав трансформуватися у бік раціонального, перебираючи при цьому й риси соціалістичного реалізму, що досить чітко просліджується на прикладі будівництва Шехтелем будинку Московського купецтва (1909 р.). На зміну манірності, стилізаторству й символізму прийшли правдивість і конкретність форм, себто інший — ідеологічний символізм.

У свою чергу соціалістичний реалізм як метод архітектури вноситься в резолюцію Першого з'їзду радянських архітекторів у червні 1937 р. як «основний ме-

тод архітектури»<sup>89</sup>: тут вже усе було очевидно, протягом десятиліть були неможливі жодні відхилення від «основної лінії». Однак по суті *метод соціалістичного реалізму являє собою з'єднання реалізму з домішкою соціальної утопії*. Тому соціалістичний реалізм з деякими застереженнями цілком можна охарактеризувати як модернізм, обтяжений державною ідеологією й антуражем революційного романтизму.

З розпадом СРСР рівень особистісного визнання державою припинив був залежати від шаблонності стилю творчого методу в мистецтві. У зв'язку з цим особлива увага почала надаватися критичному підходу до відображення навколишньої дійсності. Поступово стала виявлятися тенденція до вдосконалення творчих добутків сучасного суспільства за допомогою критичного аналізу: і професійного, і журналістсько-аматорського. Таким чином, було сформовано новий суспільний стереотип, усе нове — є удосконалене в ході еволюції старе. На зміну ідеологічному антуражу мистецтва прийшов волелюбний реалізм.

XX століття породило фундаментальну опозицію буття і свідомості реальності. Ілля Ільїн стверджує, що «постмодерністська думка дійшла висновку, що все, прийняте за дійсність, насправді є ні що інше, як уявлення про неї, що залежить до того ж від точки зору, котру вибирає спостерігач, і зміна якої веде до кардинальної зміни самого значення»<sup>90</sup>. Таким чином, сприйняття людини з'являється приреченим на «мультиперспективізм»: на постійно і калейдоскопічно мінливу низку ракурсів дійсності, котрі у своєму мерехтінні не дають можливості пізнати її сутність.

**Архітектурна свідомість.** Свідомість — це особливий стан, властивий, напевно, лише людині, у якому їй водночас доступний і світ, і вона сама. Свідомість миттєво зв'язує, співвідносить те, що людина побачила, почула, і те, що вона відчула, подумала, пережила<sup>91</sup>. Проблема свідомості має два рівні розв'язання. Перший полягає в описі способів, якими речі дані у свідомості, існують у ній філософською мовою — це опис феномена свідомості. Другий — має на меті пояснити, як можлива сама свідомість, тобто пояснити її феномен як такий.

Свідомість — це не тільки знання про зовнішній світ, а насамперед знання про власний духовний досвід, його зміст. Сутністю свідомості є суворе протиставлення минулого, сьогодення і майбутнього. Свідомість — відблиск розуму, відображення процесів мислення, і як усяке відображення, вона зменшує енергію розуму, заважає йому своїм відблиском. Свідомість стала засобом виявлення об'єктивно-природного світу, засобом доказу його існування. Свідомість в актах самосвідомості звертає увагу лише на предметний зміст, тобто на такий зміст, який був пов'язаний з характеристиками об'єктивно-предметного світу.

Особливу увагу в контексті пояснення архітектурної свідомості слід приділити філософським поглядам Карла Маркса (1818–1883), котрий неодноразово наголошував, що не свідомість визначає буття, не свідомість конструює світ явищ, а навпаки: буття визначає свідомість, свідомість є усвідомлене буття. Ця теза стала основою панівної парадигми філософствування в Радянському Союзі та країнах «соціалістичного табору» як головна теза матеріалістичного ставлення до історії.

Адже як би там не було, саме Маркс відкрив важливу онтологічну обставину: *соціальна система може стабільно функціонувати лише при постійному відтворенні такого змісту свідомості, який був би адекватний змісту системи.* У зворотньому випадку соціальна система не може функціонувати стабільно. Тобто до умов її існування відносяться не тільки економічні, виробничі, політичні й інші зв'язки і відносини, але і зміст свідомості людей.

Буття свідомості є необхідним моментом функціонування громадськості буття. При цьому чим більше свідомість тяжіє до природної, близької до автоматизму вплетеності у реальні процеси життя, тим більше вона адекватна за своїм змістом соціальній системі, тим є більш стійкішою. Отже, яке буття людей, така і їхня свідомість, і навпаки. Суспільна свідомість відтворюється соціальною системою як момент її функціонування, і тому може вивчатися без аналізу процедури відображення об'єкта в голові суб'єкта і виводитися зі змісту соціального стану груп людей, їхнього місця у способі виробництва і розподілу, їхніх відносин до власності. Вперше в історії філософії К. Маркс почав вивчати свідомість та її зміст через аналіз предметно-практичних форм людської діяльності, тобто аналізувати свідомість, «уплетену» в людське буття<sup>92</sup>. Суспільна свідомість тому і «суспільна», що вона не зв'язана лише з суб'єктом і його здатністю до самосвідомої рефлексії. Вона вплетена в реальне буття реальних людей, і якщо це буття однакове для якоїсь групи людей, то буде продукуватися і приблизно однаковий зміст свідомості представників названої групи. Індивідуальність свідомості неодмінно корелює відповідно до установок з ціннісними орієнтаціями того соціального шару, до якого належить конкретна людина.

*Архітектурна форма в першу чергу відображається за допомогою архітектурної свідомості.* Основою архітектурної свідомості є знання. Людина тільки тоді має свідомість, коли знає, що вона є і що вона щось бачить, чує, відчуває. Стан утрати свідомості — стан, коли людина перестає одержувати інформацію з зовнішнього світу. У певному смислі свідомість — мінімальне знання про себе і навколишнє, знання себе і навколишнього. У зв'язку з цим на перший план виступає *естетичне ставлення до навколишньої дійсності.* Однак виникає методологічна проблема співвідношення прекрасного з категоріями об'єктивного і суб'єктивного в архітектурній свідомості.

Архітектура — немовби пізнання і немовби практика разом. Крім чистого мистецтва, не зацікавленого ані в одержанні знання, ані в одержанні блага, є мистецтво, включене безпосередньо у пізнавальну чи практичну діяльність. Якщо пізнання — переведення реального в ідеальний план, а практика — переведення ідеального в реальне, то мистецтво — спосіб взаємоузгодження чи «з'ясування відносин» ідеального і реального, їх взаємоперехід. Особливість архітектурної свідомості у порівнянні з пізнанням і практикою полягає в тому, що воно не є «дорогою з одностороннім рухом», тобто або рухом від реального до ідеального (у випадку пізнання), або рухом від ідеального до реального (у випадку практичної діяльності)<sup>93</sup>.

Архітектурна свідомість — це взаємний рух ідеального і реального, коли вони, з одного боку, йдуть назустріч один одному, а з іншого, немовби сперечаються один з одним, «з'ясовують відносини», «хто є хто» (хто найсильніший, найважливіший, найголовніший). Результатом пошуків згоди і гармонії є краса, прекрасне. Результатом «з'ясування відносин» є, як правило, потворне. Коли вони «не домовляються», виходить потворне, виродливе. Прекрасне і потворне, краса і каліцтво — полюси архітектурної свідомості, віддзеркалені за допомогою архітектурної діяльності. Естетична спрямованість архітектурної свідомості — краса чи прекрасне. Естетичне орієнтування на красу обумовлено потребою гармонізації життя людини.

Якщо любов робить життя людини гармонічним, то краса хоч і не робить його гармонічним, але значно прикрашає. Вона немовби робить життя емоційно-гармонічним. Завдяки красі людина налаштовується на прекрасне, на гармонію, на лад (згода, порядок життя). В архітектурній свідомості «програються» ситуації, котрі можуть трапитися у житті, у пізнанні, на практиці. Таке «прогривання» необхідно людині (людству) для того, аби психологічно і фізично підготуватися до реальних ситуацій.

Архітектурна свідомість підрозділяється на:

- 1) свідомість замовника (економічна архітектурна свідомість);
- 2) свідомість користувача (споживча архітектурна свідомість);
- 3) свідомість обивателя (громадська архітектурна свідомість);
- 4) свідомість архітектора (професійна архітектурна свідомість);
- 5) свідомість будівельника (практична архітектурна свідомість);
- 6) свідомість архітектурознавця (рефлексія архітектурної свідомості, свідомість про свідомість).

На теперішньому етапі розвитку сучасного суспільства сприйняття свідомістю людини архітектури залежить у першу чергу від доступності використання певного архітектурного об'єкту. Обставини розшарування архітектурної свідомості багато в чому зв'язані не з матеріальним становищем індивіда чи окремої соціальної групи, а з місцем народження споживача, генетичністю його свідомості, локальним стереотипом сприйняття. Для мешканця, народженого в сільській місцевості, міські новобудови і хмарочоси завжди будуть здаватися бетонними чи скляними коробками. Генетично міський житель завжди буде відкидати сільські будинки як такі, що не відповідають вимогам і стандартам інформаційного суспільства XXI ст.

Естетична цінність у свідомості людини пов'язана з цілісністю форми предмету; вона не локалізується у деяких елементах — «носіях краси». Зміни в структурі трьох рівнів відображення реальності — дії, образи і уявлення — супроводжуються змінами стилю діяльності. Механізмами перекладу емоційно-образного мислення в естетичний план служать споглядання і продуктивна уява. У залежності від типу художнього сприйняття і конкретної ситуації емоційна установка пускає в хід і минулий досвід. Радянський філософ-естетик А. І. Новикова зазначала, що

«споглядання — емпірична установка естетичної діяльності, коли небажаний розкид уваги фіксує явища дійсності без навмисної мети, виходячи з їхньої внутрішньої доцільності»<sup>94</sup>.

Споглядання припускає переживання об'єктивної ситуації, котра зв'язує окремі компоненти в цілісний образ. Досвід естетичного споглядання складається у установку, яка формує спрямованість образного мислення чи уяви. Через цю установку на досвід сприйняття накладається уявний образ — значеннєва одиниця уяви, яка зв'язує минуле і сьогодення. При цьому підкреслюються певні значення у смисловому полі, що утворюються навколо образу. Ці акценти при відповідних емоційних установках можуть стати домінантами нових образів.

У сприйняття творів архітектури входить цілісний образ життєвої ситуації й емоційне відношення до неї. Естетична установка зазвичай відбиває досвід естетичного споглядання, не зв'язаного безпосередньо з цілями суб'єкта, і досвід продуктивної уяви, яка розігрує ймовірні ситуації. Через естетичну установку, як пише Л. І. Новикова, «естетичне ставлення генерується, накопичується у свідомості індивіда як потенційна здатність до естетичної діяльності»<sup>95</sup>.

Естетична установка — це, насамперед, установка на виявлення цілісності образу а його доречності в конкретній ситуації. Виникаючи несвідомо, вона передує свідомій діяльності естетичного сприйняття й оцінці споживача. На естетичну установку в сфері архітектури накладає обмеження супутня їй орієнтація на корисність. Естетична цінність архітектури багато в чому визначається особливостями масового споживання. Так, дизайнер і архітектор Петер Беренс (1868–1940) стверджував, що «через масове виробництво речей споживання, які відповідають певним естетичним вимогам, згодом цілком можливо прищепити смак населенню»<sup>96</sup>. Однак масова свідомість не завжди готова сприймати естетичну цінність, особливо якщо йдеться про нове і незвичне.

Твір архітектури у процесі становлення «обростає» естетичними значеннями, наділяється логікою композиційної будівлі і пластичного втілення. Проектувальник прагне не тільки задовольнити технічну і функціональну доцільність, але і користуватися прийомами композиції і формотворення, бути послідовним у реалізації своєї художньої концепції. Однак естетична цінність, «що закладається» у форму об'єкта, може сильно відрізнятись від естетичної цінності «зчитування» її споживачем, оскільки останній знаходиться в іншій життєвій ситуації, оперує іншими уявленнями, а річ для нього — об'єкт не творчої діяльності, а споживання. До того ж, архітектурна творчість відрізняється від архітектурної діяльності й об'єктом, і суб'єктом.

Виходячи з викладеного, мусимо зазначити наступне.

1) Естетичне сприйняття архітектурної форми, як правило, ненавмисне і, отже, установки людини спрямовані не на середовище і не на його естетичні властивості.

2) Естетичне сприйняття архітектурної форми є сприйняттям доквілевим, тобто, в принципі, фіксує не одну яку-небудь ізольовану архітектурну форму і



навіть не архітектурну споруду саму по собі, а все оточення в цілому, у всій сукупності його речовинних і суспільних властивостей як певну частину матеріального світу, котрий утворює середовище конкретного процесу.

3) Естетичне сприйняття архітектурної форми здійснюється повсякденно і повсякчасно, більше того, повторюється в одному й тому самі режимі, оскільки людина звичайно зо дня у день, в один і той саме час проходить по тих самих вулицях, знаходиться на тому самому робочому місці.

4) Естетичне сприйняття архітектурної форми відбувається більш спокійно, менш гостро, ніж сприйняття творів мистецтва або безпосередніх речовинних (наприклад, знаряддя праці) і знакових (наприклад, дорожні покажчики) елементів функціонального процесу, який відбувається у середовищі<sup>97</sup>.

Отже, актуальний образ здобуває естетичного окрасу під впливом об'єктивних характеристик архітектурної форми в межах, обумовлених естетичним почуттям глядача. При цьому естетичний ідеал стимулює естетичне сприйняття і служить підставою для естетичної оцінки архітектурної форми. Як відзначив С. Х. Раппопорт, архітектурному середовищу через постійний вплив на людину має бути властива «помірність його експресивної інтенсивності»<sup>98</sup>. Постійний вплив архітектури припускає, що поріг її емоційного впливу повинний бути нижчим, ніж у музиці, літературі або кіно.

Між двома ідеальними станами архітектурної форми знаходиться сама архітектурна форма у своїй реальній речовинності як щось, що розриває ідеальне буття образу. Ігнорування цього розриву нерідко призводить до нечіткості філософсько-методологічних позицій, до неправильного уявлення про діалектику матеріального й ідеального, до припущення про речовинну форму існування образу — твору архітектури. «Піднесене в архітектурному мистецтві є щось непояснене для більшості людей і в той же час щось найбільш істотне для всіх ретельних знавців мистецтва»<sup>99</sup>. Цей процес сприйняття можна назвати «гармонійною правильністю», котра виражає таку, що зачіпає за живе або хвилює, єдність не тільки кожного елементу архітектурного об'єкта стосовно цілого, але також і кожної окремої частини стосовно неї самої.

Таким чином, архітектурна свідомість — це віддзеркалення дійсності в архітектурній формі, зв'язане з практичною діяльністю. Головними властивостями архітектурної свідомості є:

1) ідеальність — узагальнена форма існування свідомості як суб'єктивної реальності. Існують два носії ідеальності: розум людини й об'єктивні форми культури й історії: наука, мистецтво, релігія, мораль;

2) інтенційність — прагнення. Свідомість завжди є усвідомленням чогось. Прагнення свідомості спрямоване на певну предметність. Таким чином, відображається не світ у цілому в його розмаїтті, а лише те, що є предметом конкретної діяльності чи уваги людини (наприклад, архітектура).

Структура архітектурної свідомості, охоплює такі складові, необхідні для діяльності людини:

- знання;
- цінності, потреби, інтереси, емоції, які обґрунтовують і стимулюють активність;
- програми, проекти, плани.

Архітектурна свідомість виконує такі функції:

- пізнання навколишньої дійсності;
- спостереження й аналіз;
- оцінка відповідно до певних життєвих еталонів;
- регуляція суспільних відносин у процесі реалізації ідеї архітектурного об'єкту.

Також виділяються наступні типи співвідношення архітектурної свідомості з навколишнім світом:

- пізнання сутності архітектурного об'єкту за допомогою його форми;
- практика як цілеспрямована діяльність людини у сфері архітектури.

Виходячи з переліченого, можемо констатувати, що архітектурна свідомість є складним багатофункціональним феноменом, що визначає особливий онтологічний статус людини у навколишній дійсності.

**Віртуальна онтологія архітектури.** Віртуальна онтологія архітектури, студіюванню природи якої був присвячений попередній розділ, — це специфікація концептуалізації архітектури. Цей філософський термін, котрий означає вчення про буття в ХХІ ст., перемістився в область архітектурних наук, де напівформалізовані концептуальні моделі завжди супроводжувалися строгими проектними розрахунками і визначеннями.

У свій час, А.-Е. Брінкман доказово стверджував, що пластика і простір є основними формами художнього вираження для всіх просторових мистецтв<sup>100</sup>. Вториць йому і згадуваний вище М. О. Ладовський, творчим кредо якого було твердження, що простір, а не камінь — матеріал архітектури. Ці положення творчого кредо Ладовського, обґрунтовані ним у 1919 і 1920 рр., сьогодні вже не піддаються сумніву. Однак висунування цих положень як фундаментальних концептуально-теоретичних принципів породження архітектури героїчної фази модернізму, його авангарду, було підготовлено розвитком просторовості як основної категорії нового світобачення, насамперед, художньо осмисленої в живописі — починаючи з її проростання у імпресіоністів, кубістів і футуристів, супрематистів і неопластицистів, потім у скульптурі, і тільки після цього — в архітектурі. Геніально розкрив природу простору в живописі Гегель: «Живопис стягує воедино просторову повноту трьох вимірів»; «живопис залишає простір ще в силі і знищує лише один з трьох вимірів, перетворюючи поверхню на елемент свого зображення. Це зведення трьох вимірів до площини є основою процесу натхнення, що може у просторовій сфері здійснитися як щось внутрішнє лише так, що він не залишає в силі повноту зовнішнього вираження, а обмежує її»<sup>101</sup>. Однак у свій час Гегель ще «побоявся знати» про існування ще одного виміру — віртуального, котрий сприяє реалізації самих немислимих ідей.

Наступний теоретик архітектурного простору Василь Кандинський (1866–1944) у книзі «Про духовне у мистецтві», виданій в Мюнхені 1911 року, стверджував, що не існує твердого визначення категорії простору як невід'ємної для всіх просторових видів і чільної — для архітектури<sup>102</sup>. В той же час Кандинський розмірковує про можливість і засоби «використовувати все значення, весь внутрішній зміст руху в часі й у просторі»<sup>103</sup>. Категорії часу і простору тут трактуються як філософські онтологічні категорії, тобто світоглядні. Власне кажучи, гімн духовності мистецтва, на протигагу його предметності, тілесності, сприймається в книзі Кандинського як гімн антитезі «тілесність — просторове».

*Протиставлення тілесного духовному репрезентується протиставленням простору — предмету, його граничності, замкнутості.* У становленні цього розуміння Кандинський віддає важливу роль науковим відкриттям. «Одна з найважливіших перешкод на моєму шляху сама валилася завдяки чисто науковій події. Це було розкладання атома. Воно відгукнулося в мені подібно до раптового руйнування усього світу. Раптово впали товсті склепіння. Усе стало невірним, хибким і м'яким. Я б не здивувався, якби камінь піднявся у повітря і розчинився в ньому. Наука здавалася мені знищеною: її найголовніша основа була лише оманною, помилкою вчених, які не будували впевненою рукою камінь за каменем при ясному світлі божественний будинок, а в п'ятьмах, навмання і навпомацьки шукали істину, у сліпоті свій вважаючи один предмет за інший»<sup>104</sup>. Василь Кандинський зумів випередити час і досить успішно пророчити майбутнє архітектури. Віртуальна реальність, котра стала можливою завдяки науковим відкриттям, породила віртуальний простір, який став докільям для будь-яких, навіть самих абсурдних, здавалося, утопічних архітектурних ідей, котрі не можна втілити. Цікаво також, що метафорою нового світогляду стає у художника архітектурний образ: «раптово впали товсті склепіння». Це говорить про те, що поняття «просторове», «руйнування тілесності», «граничність» вже складалася в *іманентній поетиці архітектури передмодернізму* — у «Кришталевому палаці» Дж. Пекстона, паризькій вежі Густава Ейфеля, плинності простору і маси в архітектурі сецесії, російського модерну<sup>105</sup>. У сьомому розділі книги «Про духовне у мистецтві», озаглавленої «Теорія», Василь Кандинський пише про вплив на нього природничонаукових відкриттів, про те, «що поворот до духовного починає йти бурхливим темпом і що навіть «найбільш міцна» основа людського духовного життя, тобто позитивна наука, захоплена цим процесом і стоїть на порозі розчинення матерії»<sup>106</sup>. Сам образний опис процесу, що з'являється в уяві художника, створення картини як світобудови, як космосу — є схована вказівка на простір світобудови<sup>107</sup>.

Наступна просторова концепція обмеженості внутрішнього простору протиставила єдиний і нескінченний простір статичності нерухокої єдиної точки зору — множинність і одночасність точок зору, відособленості окремих завершених просторів — їх безупинне перетікання зсередини назовні, один в одного, по горизонталі і вертикалі, непроникності і масивності огорожень внутрішнього простору — прозорість, ажурність єдиних об'ємно-просторових структур.

Однак, іспанський архітектор і педагог Ігнасіо Араухо в 1970-і рр. знову виводить на перше місце категорію маси-об'єму, лише потім аналізуючи простір і поверхню. Це, напевно, знаменує перехід від модернізму до постмодернізму.

Професор Олександр Габричевський (1891–1968), основоположник вітчизняного архітектурознавства, зв'язує об'єм-масу з простором у нероздільну пару, що є стихійною основою будь-якого художнього формоутворення, втіленням взаємодії динамічних і статичних начал: «поняття синтезу простору і маси означає не що інше, як сполучення начала динамічного і статичного, тобто апріорний, онтологічний постулат усякої творчості взагалі, усі ж якісні визначення і всі специфічні ознаки просторово-масового синтезу в архітектурі випливають з того розмаїття взаємин між двома основними цими елементами, котрі здійснюються в кожному індивідуальному архітектурному організмі чи типі архітектурних утворень і які визначаються постійним коливанням художньої волі то в одну, то в іншу сторону, в залежності від того, чи виходить вона від оболонки чи від того, що охоплено, покладає себе у просторі чи в масі. Адже простір і маса є не тільки естетичними категоріями, але й стихійною першоосновою усякого художнього формоутворення, а переживання пластичного як такого і переживання просторової динаміки являють собою два первинних, полярних один до одного типів людської творчості і світовідчуття, дві основні магістралі, по яких протікає життя духу»<sup>108</sup>. Отже, взаємодія просторової динаміки і пластики маси-об'єму Габричевський вбачає і в природному тектонічному формоутворенні. Сказане Габричевським справедливо для всіх історичних епох, у тому числі і для складної у внутрішньо суперечливому розвитку епохи модернізму, яка породила поряд з багатьма іншими феноменами парадоксальні об'єми без маси — цілком прозорі — чи зі скла і тонкого конструктивного каркасу, чи тільки зі стрижневої конструкції-структури (пам'ятник загиблим у Другій світовій війні архітекторам, Мілан, архітектор Е. Роджерс), чи, нарешті, ілюзорно розчиняючі будь-які уявлення про масу-об'єм у дзеркальних фасадах «дзеркальної архітектури» другої половини ХХ ст.<sup>109</sup>. Цей парадокс — об'єм без маси — ще більше підкреслює первинність для архітектури модернізму категорії простору. Тому що об'єм без маси — це об'єм, наповнений простором і сприйманий як певна об'ємна форма простору, як оформлене обмежене світлоповітряне середовище, гранично альтернативне суцільній масі об'ємів єгипетських пірамід, котрі є абсолютним згущенням матеріалу, вагомості масивності романських і багатьох давньоруських храмів.

Це міркування, звичайно, суперечить визначенню архітектурної маси, яке було дане Ігнасіо Араухо в його теорії композиції. «Маса, — пише він, — визначається як «об'єм», «сукупність», як «кількість матеріалу, що міститься в об'єкті», як «об'єднання різних частин, що разом складають ціле»<sup>110</sup>. Араухо аргументує таке визначення прикладом з живопису: «Світло на полотні розташовується великими масами», додаючи, однак, що «в архітектурі цих визначень недостатньо. Можна визначити масу як об'єднання чи сукупність твердих тіл, що утворюють буди-

нок чи архітектурний ансамбль, що репрезентує собою єдине ціле. Її характеристиками служать геометрична конфігурація, текстура і колір»<sup>111</sup>. Розв'язанню конфлікту простору і маси в архітектурі значну увагу також приділяв німецький архітектурознавець Зіґфрід Гідіон (1897–1964). Вільне омивання архітектурного об'єму зовнішнім простором, побудованим напруженою взаємодією простих об'ємів, стало вихідним кредо майстра, яке досягло граничного вираження в композиції центру Сан-Ді (1945 р.)<sup>112</sup>. Саме її і наводить З. Гідіон у своїй знаменитій книзі як найбільш повне втілення сучасної, третьої просторової концепції — концепції архітектури модернізму, до певної міри віртуальної концепції. Відсутність просторової інертності і, навпроти, простороформуюча активність архітектурного об'єму стали характерною рисою архітектури модернізму як у його ранній, авангардній фазі, так і в зрілому стані. «Архітектура сприймається в русі і, на противагу розповсюдженому погляду, зовсім не є чисто графічною ілюзією, організованою навколо абстрактного центру, деякою уявною людиною, наділеною мушачими очима, котрі мають круговий огляд. Такої людини не існує», — підбив підсумок вічній суперечці архітектор Е. Торроха<sup>113</sup>.

Адже віртуальна реальність архітектури може породити віртуальну реальність наступного щабля, ставши щодо неї константною реальністю. І в зворотний бік: віртуальна реальність може згорнутися в елемент своєї константної реальності. Система взаємопороджень і згортань віртуальних і константних реальностей утворює онтологічну модель реальності. Було б невірним розуміти віртуальну онтологію і простір як нереальність (можливість, ілюзорність потенційності, уява), віртуальність архітектури — є інша реальність. Оскільки відносини між віртуальною і константною реальностями відносні, а існування реальностей в їхньому взаємопородженні і згортанні може мати необмежену кількість, — питання про первинну і вторинну реальність у виртуалістиці знімається: усі вони досить вторинні і досить реальні<sup>114</sup>. Це положення іменується «поліонтизм архітектури» (див. другий розділ), тобто — існує багато онтологічно рівнозначних реальностей. Таким чином, віртуальний простір не може протиставлятися або зіставлятися з дійсним простором і іншими категоріями. Цей простір з віртуальної точки зору є небуття, те, що не входить у буття, оскільки в буття входять лише константні і віртуальні реальності.

Віртуальна реальність архітектури не є аморфною. Якщо в речовому бутті якісність досягається розходженням між матерією і формою, у віртуальному — певною відособленістю матерії образів і їх конфігуративною архітектонікою. Буття в речовому середовищі припускає з боку людини залучення самих різних технік. «Саме реальність як єдність якості і кількості речей з'єднує природне і штучне, створюючи можливість хитрувань і вивертів людського розуму у виді техніки»<sup>115</sup>. Технічне самовизначення у константній реальності помітно відрізняється від технічного самовизначення у віртуальному. В останньому випадку техніка завжди є «мистецтвом» свідомості і переживання. Не слід думати, що віртуальність архітектури — це реальність створених і утворених сутностей. Для

віртуального є характерною спонтанність і природність його протікання: *віртуальне не породжується, а супроводжується*. Речовинна реальність може бути створюваною: техніка тут і є вихідним творенням. Віртуальна ж реальність не є звична сфера цілеполагання: техніка з'являється тут як дооформлення спонтанно виникаючого, його вдягання у форми, похідні від віртуальної форми, — інтенційності, яка у свою чергу є матрицею для суб'єктивного віртуального руху, віртуального полагання і формування особливих віртуальних світів (у тому числі й у сфері архітектури).

Віртуальна реальність архітектури — це не тільки реальність архітектурних об'єктів, але і *реальність свідомості*, що має також вірогіднісний характер. Лабіринтоподібність віртуального простору ховає під віртуальною поверхнею віртуальну глибину. У звичайному світі людина має справу з численними поверхнями, які у випадку фокусів, ілюзії починають здаватися напівреальними. Поверхня віртуального — дзеркало вод хаосу, що ми не можемо вважати абсолютно неконстантним. Границя константно-дійсного і віртуального — поверхня, в якій сполучаються різні звукові і візуально-оптичні ряди. За віртуальною поверхнею — віртуальним світом — ховається хаос, зовсім відсутній у полі сприйняття константного.

До того ж, у віртуальній реальності немає чіткого підрозділу на центр і периферію. З погляду центрально-периферійної свідомості, віртуальне рухається криволінійно: віртуальний образ, який насувається на нас, виникає то ліворуч, то праворуч, з ним важко вступити в рівнобіжний, дистанційований співрух. У зв'язку з цим не можна говорити про просторову і часову локалізацію віртуальної реальності, яка не припускає зовнішнього спостерігача. Можна лише говорити про наше місце у віртуальній події, наше місце у віртуальному просторі архітектури.

Кількість віртуальних світів безкінечна. Чи мають варіанти у цих світах? Так, коли люди грають у шахи, вони занурюються у віртуальність. Те саме виконує гравець й у випадку комп'ютерної гри. В усякому разі, дії так чи інакше умовні, тобто, обумовлені деякими нормами і правилами гри, є константними, хоча цілком допускається і «переписування» правил. Слід відзначити, що поняття можливого світу архітектури припускає позасвітову ідентичність, а саме — ідентичність трансцендентного чи трансцендентального суб'єкта, котрий конструює можливі світи.

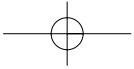

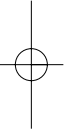
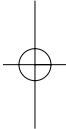
Таким чином, ми бачимо, що віртуалізація простору архітектури як онтологічна дія архітектора надає унікальну можливість створити той світ архітектури, в якому ми хочемо жити, що дозволяє нам повною мірою реалізувати творчий потенціал, закладений у нас природою і відкинутий найчастіше сучасним суспільством.

1. Причетий Є. М., Черній А. М., Чекаль Л. А. Філософія. — Київ, 2003. — С. 561.
2. Див.: Асмус В. Ф. Античная философия. — 2-е изд. — М., 1976. — С. 43–57; Лосев А. Ф. Элейская школа // Лосев А. Ф. Словарь античной философии. — М., 1995. — С. 5–10.
3. История философии. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 269.
4. Ентелехія — термін філософії Аристотеля, який виражає єдність матеріальної, формальної, діючої й цілевої причини. Посідаючи центральне місце в філософії Аристотеля, цей термін отримує в ній різноманітні визначення, які можуть бути зведені до наступних: перехід від потенції до організовано проявленої енергії, яка сама в собі містить свою матеріальну субстанцію, причину самої себе й ціль свого руху або розвитку (Лосев А. Ф. Энтелехия // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 564).
5. Там само. — С. 563.
6. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — 85.
7. Див.: Гегель Г. В. Ф. Наука логики // Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М., 1974. — Т. 1. — С. 140 и др.; Гегель Г. В. Ф. Наука логики: В 3 т. — М., 1970. — Т. 1. — С. 81–94 и др.
8. Мотрошилова Н. В. Онтология // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1967. — Т. 4. — С. 140–142; Мотрошилова Н. В. Рождение и развитие философских идей: Ист.-филос. очерки и портреты. — М., 1991.
9. Див.: Андерсон П. Размышления о западном марксизме. На путях исторического материализма / Пер. с англ. — М., 1991.
10. Кривицун О. А. Эстетика. — М., 2003. — С. 168.
11. Там само. — С. 260.
12. Там само. — С. 261.
13. Там само. — С. 262.
14. Там само. — С. 275.
15. За: Павлов Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм. — М., 1997. — С. 135.
16. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 49.
17. Див.: Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 419–526.
18. Див.: Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. — М., 1995.
19. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 52.
20. Там само. — С. 55.
21. Габричевский А. Г. Морфология искусства. — М., 2002. — С. 396.
22. Dzevi B. Storia dell'architettura moderna. — Milano, 1955. — S. 88.
23. Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 74.
24. Хайт В. Л. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — М., 2003. — С. 225.
25. Див.: Гутнов А. Э. Влияние изменчивости городской среды на принципы ее проектирования: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1970; Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. — М., 1984.
26. Теория архитектуры. — К., 1988. — С. 59.
27. Цит. за: Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. — М., 1978. — С. 32.
28. Там само. — С. 33.
29. Див.: Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. — М., 1986.

30. Теория архитектуры. — М., 1988. — С. 49.
31. Там само. — С. 57.
32. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит.: В 2 т. — М.; Л., 1933. — Т. 1. — С. 189.
33. *Комарова И. И.* Архитекторы. — М., 2000. — С. 19.
34. *Вазари Дж.* Жизнеописания... — Т. 2. — С. 63–78.
35. *Комарова И. И.* Архитекторы. — С. 41.
36. *Гутнов А. Э.* Мир архитектуры. — М., 1990. — С. 13.
37. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. — М., 1997. — С. 75.
38. Там само. — С. 49.
39. Там само. — С. 50.
40. *Каган М. С.* Морфология искусства. — Л., 1972. — С. 28.
41. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. — С. 77.
42. *Причепий Є. М., Черній А. М., Чекаль Л. А.* Філософія. — С. 283.
43. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. — С. 56.
44. *Бенем Р.* Новый брутализм. Этика и эстетика. — М., 1973. — С. 29.
45. Там само. — С. 33.
46. Там само. — С. 35.
47. *Бенем Р.* Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров. — М., 1990. — С. 49.
48. Там само. — С. 55.
49. Теорія та історія архітектури. — Київ, 1995. — С. 201.
50. *Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.* История русской архитектуры. — М., 2003. — С. 454.
51. Там само. — С. 457.
52. Там само. — С. 456.
53. Теорія та історія архітектури. — Київ, 1995. — С. 213.
54. *Тиц А. А.* Архитектура, стандарт, красота. — Киев, 1972. — С. 69.
55. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. — М., 1997. — С. 409.
56. Там само. — С. 413.
57. *Божко Ю. Г.* Эстетические свойства архитектуры. — Киев, 1990. — С. 28.
58. *Степанов А. В.* Архитектура и психология. — М., 1993. — С. 56.
59. Там само. — С. 50.
60. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 78.
61. *Иванова И. В.* Проблема взаимодействия архитектуры с другими видами искусства. — М., 1990. — С. 111.
62. Там само. — С. 113.
63. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. — С. 119.
64. Філософія. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 34.
65. Там само. — С. 75.
66. Там само. — С. 78.
67. Там само. — С. 52.
68. Там само. — С. 57.
69. *Гумилёв Л. Н.* Этносфера: История людей и история природы. — М., 1993. — С. 212.

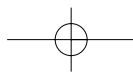
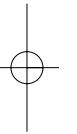
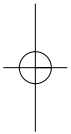
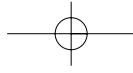


70. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. — М., 1991. — С. 44.
71. Словник іншомовних слів. — Київ, 1977. — С. 740.
72. Хайт В. А. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — С. 354.
73. Там само. — С. 355.
74. Там само. — С. 356.
75. Универсальный экономический словарь. — Киев, 1999. — С. 100.
76. Словник іншомовних слів. — С. 571.
77. Руднев В. Словарь культуры XX века. — С. 65.
78. Энциклопедический словарь: Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. — СПб, 1890. — Т. 8. — С. 177.
79. Словник української мови: У 12 т. — Київ, 1980. — Т. 8. — С. 466.
80. Великие художники XX века. — М., 2001. — С. 463.
81. Мардер А. П. До питання про реалізм в архітектурі // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІПІАМ. — Київ, 2002. — Вип. 5. — С. 97.
82. Там само. — С. 98.
83. Див.: Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця XIX — початку XX століття: Дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. — Харків, 2003; Беломесяцев А. Б. Особливості методологічних засад студіювання історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. — Київ, 2002. — Вип. 5. — С. 391–394.
84. Иконников А. В. Архитектура XX века: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1. — С. 254.
85. Там само. — Т. 2. — С. 340.
86. Эйзенмен П. Интервью для журнала «Акитектурэл дизайн», взятоє Чарлзом Дженксом // История и методология архитектурной критики / ВНИИТАГ. — М., 1991. — С. 171.
87. Там само. — С. 172–173.
88. Иконников А. В. Архитектура XX века. — Т. 1. — С. 149.
89. Мардер А. П. До питання про реалізм в архітектурі... — С. 92–93.
90. Руднев В. Словарь культуры XX века. — С. 49.
91. Философия. — Ростов-на-Дону, 2000. — С. 162.
92. Там само. — С. 194.
93. Там само. — С. 200.
94. Новикова А. И. Искусство и техника. — М., 1972. — С. 101.
95. Там само. — С. 102.
96. Аронов В. П. Петер Беренс — дизайнер // Декоративное искусство СССР. — 1965. — № 10. — С. 39.
97. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990. — С. 38.
98. Раппапорт С. Х. От художника к зрителю. — М., 1978. — С. 38.
99. Хогарт У. Анализ красоты. — М., 1987. — С. 82.
100. Гидион З. Пространство, время, архитектура / Пер. с нем. — М., 1975. — С. 205.
101. Там само. — С. 205.
102. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — Мюнхен, 1911. — С. 39.
103. Там само. — С. 40.
104. Там само. — С. 45.
105. Гидион З. Пространство, время, архитектура. — С. 206.

- 
- 
106. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. — С. 47.  
107. Там само. — С. 49.  
108. *Габричевский А. Г.* Теория и история архитектуры: Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. — Киев, 1993. — С. 6–7.  
109. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. — С. 226.  
110. Там само. — С. 228.  
111. Там само. — С. 229.  
112. Там само. — С. 235.  
113. Там само. — С. 240.  
114. *Носов Н. А.* Манифест виртуалистики. — М., 2003. — С. 7.  
115. Там само. — С. 43.
- 
- 

Розділ четвертий

ГНОСЕОЛОГІЯ  
ОБ'ЄКТУ АРХІТЕКТУРИ



**Г**носеологія, теорія пізнання — розділ філософії, в якому вивчаються проблеми природи і можливості пізнання, співвідношення знання і реальності, співвідношення суб'єкта й об'єкта пізнання, загальні передумови пізнавального процесу, умови вірогідності знання, критерії його істинності, форми і шаблі пізнання тощо<sup>1</sup>. «На відміну від психології, фізіології, вищої нервової діяльності та інших наук, теорія пізнання як філософська дисципліна аналізує не характер індивідуальних, таких, які функціонують у психіці механізмів, що дозволяють тому або іншому суб'єкту прийти до певного пізнавального результату, в загальні підстави, які дають право говорити про цей результат як про *знання*, тобто як про щось, що виражає реальний, істинний стан справ»<sup>2</sup>. Пізнання — обумовлений на-самперед суспільно-історичною практикою процес здобуття й розвитку знання, його постійне поглиблення, розширення й вдосконалення<sup>3</sup>. Самий термін «теорія пізнання» 1854 року запровадив у філософську термінологію шотландський філософ Дж. Ферр'єр. Отже, *гносеологія об'єкту архітектури* — це розділ філософії архітектури, в якому вивчаються проблеми природи й можливостей архітектури, відношення архітектури до знання та до реальності, взаємостосунки людської свідомості з архітектурною формою (рефлексія архітектурних форм).

Гносеологічний аспект природно впливає з онтологічного (*див.* розділ третій). Ми не ставимо за мету розгляд історичних, культурних і релігійних обставин створення тієї або іншої споруди, її технічних, конструктивних, стильових і навіть авторських особливостей. Ми здійснюємо пошук слідів реалізації прийнятої нами цілеполагаючої установки зодчества, аналіз процесу його розвитку як результат світобудови. Саме в цьому аспекті ми прагнемо розкрити і зрозуміти зміст і логіку становлення і розгортання архітектурного простору й архітектурної форми. В архітектурі гносеологія стикається з аксіологією так: коли оцінка стає критично низкою, образ виявляється помилковим, тобто нереалізованим унаслідок дорожнечі, протиріччя нормам, неможливості погодження за естетичними мотивами.

Прийнята спрямованість дослідження і відповідні до цієї спрямованості значеннєві границі дозволяють говорити про особливості професійного підходу до споконвічного за визначенням смислу архітектури, що насправді простирається далеко за її межі. При такому підході зміст архітектури розглядається не

зі сторонніх позицій історика, археолога, мистецтвознавця, лінгвіста або культуролога, а з професійної позиції — архітектора, основою якої є внутрішній творчий досвід практика.

**Форма і зміст.** Основна риса, що відрізняє архітектуру від інших видів виразного втілення, полягає в тому, що оболонка нерухома і що її ядро — не саме людське тіло, а певний просторовий об'єм, у якому потенційно розвиваються рухи цього тіла. Тому будова архітектурної форми визначається трьома моментами: внутрішній простір як субстанційне ядро, зовнішній простір і оболонка, що їх розмежовує<sup>4</sup>. Внутрішні архітектурні просторові об'єми є архітектурними формами тільки в міру своєї обмеженості, матеріальної оформленості<sup>5</sup>.

Форма повинна виростати на основі конструкції і функції, виражаючи культурні і людські значення і забезпечуючи комунікацію між людьми (інформація про внутрішній устрій об'єкта одержує справжню змістовність і цінність саме у зв'язку з таким загальним контекстом). При цьому принципово важлива спрямованість форми зовні, її реакція на оточення: форма — те, що утворює відчутний зв'язок предмету з середовищем і контекстом культури. Таким чином, *архітектурну форму визначають: середовище, культура і конкретна функція*<sup>6</sup>.

Взаємодія законів природи і закономірностей, що спрямовують розвиток і діяльність людського суспільства, визначають функціональні і конструктивно-технічні чинники формоутворення. Естетична оцінка форми виникає не в процесі аналізу її окремих сторін і властивостей, а як результат цілісного, синтетичного сприйняття й осмислення. Саме синтезуюча сутність естетичної цінності на стадії творчості завжди служила інструментом інтеграції форми.

Форма будинку може сприйматися як продукт якоїсь ідеальної технології, хоча фактично для її створення використовуються інші засоби. Аналіз взаємин функції і форми в архітектурі показує неправомірність спроб вивести одне «прямо» з іншого, функція як чинник формотворення завжди осмислювалася в поняттях певної культури (цього не уник і функціоналізм, котрий намагався затвердити прямоту залежності форми від функції); її організація завжди залежить від системи середовища. Спроби привести до якихось «об'єктивних» чинників, які не залежать від людини, її психології й її сприйняття, те, що впливає на форму, вели до перекрученого вираження зв'язків, які є природними для архітектури. В архітектурі останніх десятиліть функціональність зв'язувалася з раціональним методом мислення. Однак раціоналізм, звернений у формальну логіку розвитку професійних ідей, породив глибокі протиріччя. Реалістична архітектура, котра йде від життя в його розвитку, від дійсних соціальних потреб і динаміки їхніх змін, завжди відштовхується від оцінки результатів практичного досвіду і від їхнього осмислення.

**Концепції архітектурної форми.** Запропоновані властивості описів архітектури дозволяють по-новому систематизувати концепції архітектурних форм. Звичайно архітектурні форми поділяються на історичні й сучасні; за країнами і народами (грецькі, римські, китайські, індійські); за стилями (класичні, романські, готичні, візантійські); відповідно до частин будинків (прорізи, стіни, схо-

ди, огороження); за матеріалом (кам'яні, цегельні, металеві); відповідно до конструкцій (конструктивні і декоративні)». Архітектори доби Ренесансу вірили у здатність архітектури повернути італійців до античної доблесті. Англійський архітектор ХІХ ст. А. П'юджин бачить у готиці дух «щирого християнства», у Росії другої половини ХІХ ст. візантійський стиль розуміється як стиль православ'я<sup>8</sup>. В усіх випадках йдеться про форму, а не про композицію і не про майстерність. Саме форма є носієм символічного змісту, служить вираженням найбільш фундаментальних історичних, суспільних, моральних цінностей.

У першому розділі ми вже відзначали, що архітектурна форма — вид скульптури при всій функціональності свого призначення. Оком вона сприймається як елемент пластичний з усім багатством переходів і нюансів граней і поверхонь, світла і тіней. І діє на почуття вона саме цими пластичними властивостями, організованими архітектором немов композитором, майстром. Скульптурність як така внутрішньо притаманна архітектурі як мистецтву. Звідси важливість моделювання форм, старанність пророблення деталей. Індустріалізація тут не перешкода. Уже накопичений досвід — він краще тому доказ. Архітектура є також форма просторової самоорганізації матерії на рівні соціальної форми її руху, самоорганізації, характерної своєю усвідомленістю і, відповідно, цілеспрямованістю<sup>9</sup>. Ця форма не виникає раптово, вона виростає з більш низьких, більш простих форм просторової самоорганізації (тектури) матерії. Ця форма не є також остаточною, оскільки розвитку матерії немає кінця. Отже, можна припустити можливість появи (або розкриття) у майбутньому нових форм руху матерії, оскільки відсутність характеристик позбавляє предметно-просторову форму її архітектурної сутності, осмисленості. Незмінюваність архітектурної форми (або змінюваність її відповідно до заданої програми) забезпечується її конструкцією — системою матеріально-речовинних елементів, що сприймають і передають на природну або штучну основу зовнішні навантаження на форму і навантаження від її власної ваги.

У процесі функціонування будинки і споруди — це твори архітектури, предметно-просторова форма матеріального середовища процесу, тобто архітектурна форма. Поза функціонуванням, будучи лише об'єктом почуттєвого сприйняття, вони вже, по суті, не можуть вважатися твором архітектури, наближаючись скоріше до скульптури, тобто до процесуально індивідуальної пластичної форми. Нарешті, поза обома процесами (функціонуванням і сприйняттям) будинки і споруди як твори архітектури перестають існувати, хоча вони можуть існувати (і існують) як матеріальні тіла. Наприклад, Геркуланум і Помпеї як сукупність матеріальних тіл існували, навіть будучи засипані попелом Везувія. Містами, тобто середовищем життєдіяльності людини, вони не стали навіть після їхньої розкопки, існуючи лише як пам'ятки архітектури, як модель, як макет колишніх видатних архітектурних комплексів.

Цікаво відзначити, що сама відома тріада Вітрувія «корисність, міцність, краса», що розуміється не як метафора, а як змістовне поняття, у світлі теоретичного

аналізу відбиває якісне, а не тілесне уявлення про твір архітектури. Дійсно, усі три поняття, що входять у тріаду, не субстанційні, а функціональні: поза функціонуванням споруда не може бути ані зручною, ані незручною, ні міцною, ні неміцною<sup>10</sup>. Поза сприйняттям споруда не може бути ані красивою, ані некрасивою. Не маючи ж цих якостей, споруда, якщо погоджуватися з Вітрувієм, не може вважатися твором архітектури.

Отже, архітектурна форма є певним результатом пізнання світу. Архітектура як пізнавальний процес являє собою єдність безперервності самого процесу і переривчастості його результатів на кожній ступіні розвитку. Безперервність процесу архітектури обумовлена відносністю істин, одержуваних у ході пізнання, і зберігається завдяки практично-почуттєвій суспільній діяльності людини. На кожному більш високому етапі розвитку архітектура містить у собі деякі сторони пройденого етапу. Кожний з періодів історії архітектури — давньогрецький, давньоримський, візантійський, романський, готика, Ренесанс і т. ін., — будучи запереченням попереднього періоду, мав і яскраво виражені риси майбутнього. Збереження в новій якості певних властивостей старої якості виражає закон безперервності існування і побутування архітектури як процесу. У той же час кожний період архітектури, кожен ланку визначають переривчастість (дискретність) архітектурного процесу.

Істина, отримана на кожному етапі пізнання і зафіксована як його результат будинками, спорудами та їхніми комплексами, завжди відносна, й у силу цього історично обумовлена й історично минула. Тому істотна відмінність архітектури від інших областей пізнання полягає в тому, що результати пізнання, зафіксовані в штучних формах матеріального світу, — будинках, спорудах тощо, — продовжують існувати і на більш високому щаблі пізнання, причому навіть у тому випадку, якщо наступна практика визначила їхню хибність<sup>11</sup>. Тому світова архітектура на кожному етапі розвитку являє собою складне з'єднання результатів різних щаблів пізнання, істинних і помилкових гіпотез і теорій. За таких умов важливо визначити, що ж становить форми «живої» архітектури, тобто — результат вищого на даний час етапу розвитку архітектурного пізнання світу.

Складність форм, які немовби зберігають пам'ять про тих, хто користувався ними, злагоджена відповідність між формою і діяльністю, залучають нас у середовище, котре пройшло шлях історичного розвитку. Відтворити такі якості в нових комплексах, забезпечуючи свободу вибору поведінки і максимум різноманітних можливостей, задовольнити нові потреби, стало насущною задачею. Один зі шляхів її розв'язання — створення середовища, відкритого до змін у часі. Упорядковуючи середовище в трьох просторових вимірах, ми повинні задуматися і про четвертий, часовий вимір його буття (почасти таку роботу виконано у третьому розділі).

Образи, що постачає середовище, можуть бути зв'язані з ідеєю часу. Час тим самим ввійде в емоційне переживання конкретного оточення. Цій меті може служити збереження і нагромадження знаків минулих подій або етапів розвитку, що



завершилися, даного місця. Сліди змін притягують у давніх спорудах, які перебудувалися і доповнювалися сторіччями. Вони можуть збагатити характер цілого і при меншій часовій глибині, будучи включеними в міську тканину, що формується (як вражають, наприклад, збережені фрагменти первозданної природи в деяких нових містах Сибіру або групи старих вишок серед парку на рекультивованій землі виробленого нафтопромислу в Баку)<sup>12</sup>. Символізація часу там, де для неї немає готового життєвого матеріалу, може стати метою різних видів художньої діяльності, насамперед монументального і монументально-ужиткового мистецтва.

У формуванні середовища міст втілюється наступність, безперервність розвитку культури. Нові елементи виникають тут у сформованих контекстах, доповнюючи і змінюючи них. Місто, розвиваючись разом з суспільством, оновлюється не весь і не одразу, сполучаючи у своїй єдності нові і старе — результати матеріального і духовного виробництва різних епох. Але і старе в його системі переосмислюється, переоцінюється і служить новому. У формі, сприйманої нашими почуттями, місто втілює зв'язок минулого, сьогодення і майбутнього. Створення нового при цьому визначає один ряд проблем формування середовища; інший їхній ряд визначається добором цінностей в історично сформованому оточенні, його переосмислюванням і використанням у новій системі середовища, у системі актуальної культури. Цей — другий — ряд проблем виникає й у ситуаціях, звичайних для нашого часу, коли будуються нові міські райони. Якщо вони виникають і на «порожніх» місцях, на них впливають сформовані зв'язки міського організму, індивідуальність міста, його силует, панорама, образна характеристика, нарешті, особливості його культурних традицій.

Зв'язок старого і нового, заглиблення сьогоденнього й минулого коренів глибоко в минулому, у часових шарах, додає комплексу середовища в нашому сприйнятті якусь чотиривимірність, де четвертий вимір — час. Середовище, що зберігає інформацію про минуле, що запам'ятало сліди руху часу, має особливу цінність в уявленнях сучасної людини, задовольняючи потяг до часової перспективи, що прищеплені їй історичністю культури ХХ ст.

Отже, звертаючись до проблеми форми, відзначимо насамперед, що поняття це в текстах, присвячених архітектурі, відповідно до європейської класичної традиції, включає звичайне представлення про стабільність. Але, наприклад, класична архітектура Японії не зв'язувала форму своїх архітектурних творів зі сталістю конкретної матеріальної субстанції<sup>13</sup>. Тут у самий зміст форми увійшло давнє уявлення про неминучість і необхідність відновлення усього, в тому числі і рукотворних споруд. До того як з 794 р. столиця країни закріпилася в Кіото, існував звичай переносити її на нове місце після смерті кожного правителя<sup>14</sup>. Найдавніше синтоїстське святилище в Ісе, яке сходить до III ст., починаючи з VII ст. кожні двадцять років відтворюється знову на «місці поновлення» поруч з існуючим храмом<sup>15</sup>. По завершенні нового старий будинок спалюється, а його ділянка стає місцем поновлення для наступного циклу. Форма у всіх структурних ознаках зберігається;

проходячи періодично цикли відновлення, вона виникає знову і знову, немовби форма танцю при повторному виконанні. Стихійні лиха — тайфуни, землетруси — призвели до того, що основна частина творів давнього японського зодчества, головним матеріалом якого було дерево, існує у формі, що неодноразово відтворювалася. Однак і сама структура будинків не розглядалася як щось дане раз і назавжди: якщо не йшлося про канонізовані святині, вона приймалася як така, що має потенцію до розвитку. Житла, палаці і храми постійно поповнювалися новими об'ємами, які продовжували споконвічну систему, їхній образ збагачували начісні сліди часу.

Далекі від ефемерності японських будівель, масивні храми давньої Руси настільки ж природно обростали боковими вівтарями, папертями, дзвіницями, завершеннями глав складного обрису: це було не перекручуванням, а розвитком первісної форми, далекої від нерухокої завершеності творів народного зодчества<sup>16</sup>. До зрубу російської селянської хати в міру виникнення нових потреб додавалися «прирубби», продовження початого було абсолютно природним, як і розростання кам'яних селянських будинків Чехії, Словаччини, Німеччини або дерев'яних каркасних будівель північноамериканської ферми.

Але навіть і форма, завершена в собі і така, що не допускає яких-небудь доповнень, несе сліди часу. Приклад тому — ансамбль Акрополя в Афінах. Його руїни — втілення боротьби часу зі стрункою впорядкованістю матеріалу, перетвореного людиною, який поступово повертається до природного буття. І руйнування тут — свідчення історії, що входять у сферу пережитого нами простору-часу, які дають для емоційного проникнення в глибину часових шарів більше, ніж безліч текстів. Саме це робить неприпустимою реконструкцію багатьох пам'яток, незважаючи на досить повне знання про те, якими вони колись були.

Просторові форми міст пізнього середньовіччя відбивають наростаючу силу протиставлення між християнською спрямованістю до потойбічного світу і прихильністю до реалій земного буття, так само як і постійне суперництво духовної і світської влади. Фізичним вираженням бюргерської культури, що розвивалася, символом її стала ратуша. Навколо неї складався інший полюс міського життя, протипоставлений площі в соборі. Прагнення дати гідну противага цьому могутньому символі влади церкви визначило розвиток ратуші як провідного типу будинку в зодстві пізнього середньовіччя. Ратуша теж зазіхає на панування над міським простором, на місце в силуеті і панорамах, на значення однієї з головних складових в ідеальній моделі міста. В італійському Ренесансі символічну цінність здобули системи організації реального міського і мальовничого простору, засновані на індивідуальному баченні світу. Масштабність споруд, їх чітко упорядковані ритми знову стверджують значення людини як міри всіх речей. Той самий зміст стоїть і за звертанням до антропоморфних символів, приведених античністю в систему архітектурних ордерів. Ордерні закономірності, що пронизують структуру будинків і ансамблів, образно стверджують підпорядкування міського середовища людському началу. Разом зі зміною культурної орієнтації

змінювалася і відносна значимість структурних взаємозв'язків, на основі яких упорядковувалося міське середовище. І якщо в середньовічних містах усвідомлюваний порядок ґрунтувався насамперед на взаємозв'язку символічних значень, то інтерес зодчих і художників Ренесансу зрушується у бік форми. Упорядкована, гармонічна форма знаходить особливу, самостійну цінність — естетичну. Повсякденність естетизується мистецтвом. Через естетизовану упорядкованість матеріальних структур шукають тепер вираження символічних значень. Почуттєве сприйняття виходить на передній план.

Вже у першій половині XIX ст. установка на безпосереднє вираження у формі характеру життєвих ситуацій стала вступати у протиріччя з твердістю формальних догм класицизму<sup>17</sup>. У житті змінювалося занадто багато чого — на перший план виходила буржуазія з її особливими потребами і стереотипами поведінки. З'являлися у зростаючих містах нові типи будинків, використовувалися нові конструкції. Змінювався і пануючий світогляд. Антикізовані форми перетворювалися на естетичну абстракцію, до певної міри — мертву мову, можливо, і прекрасну у своїй звучності, але вже непридатну для втілення нових змістів. Новий напрям — еkleктизм — звільнив архітектуру і декоративне мистецтво від нормативності класицизму. Просторово-конструктивна структура виявилася звільненою від підпорядкування стереотипам художньої форми, її організація стала суто раціональним процесом. Художнє значення стали накладати на утилітарну основу як щось додаткове, що підкоряється заданим габаритам. Головним для «стилю вибору», яким була еkleктика, став пошук метафори, яка виражає призначення будівлі, пошук вираження функції. Значенням став наділятися самий вибір джерела наслідування (готика або давньоруська архітектура — для сакральної споруди; флорентійський Ренесанс як явище, хронологічно і географічно зв'язане з виникненням банківської справи, — для банку; «стиль Людовика XIV» — для театру)<sup>18</sup>. Ілюстративність подібних асоціацій відповідала пануванню літературно-книжкового сприйняття, що наступило, у художній культурі. На цю загальну тенденцію впливав і розвиток декоративних форм: абстраговані символи змінюються натуралістичними зображеннями, які в скульптурній пластиці здобували часом характер муляжу.

Загальною слабкістю багатьох концепцій формотворення другої половини XIX і XX ст. була віра в те, що вибір його методів — проблема смаку, «художньої волі» (А. Рігль) або раціонального розв'язання суто практичних проблем. Характер художніх повідомлень, які повинне нести середовище, змістовність його форм занадто мало бралися до уваги.

Гіперболізація форм сучасної техніки визначила характер напрямку в архітектурі і дизайні, що одержав іронічну назву хай-тек<sup>19</sup>. Відтінок іронії міститься у самих термінах, якими стали іменувати нові творчі напрями, — нову версію історизму назвали постмодернізмом, припускаючи тим самим як протиставлення модернізму функціоналістів і абстракціоністів, так і іронічний натяк на теорію постіндустріального суспільства й інші течії, модні на Заході. Стилізацію під

супертехніку стали називати «стилем хай-тек», назва якого утворена відверто іронічним сполученням англійського мистецтвознавчого «high style» («високий стиль») і «technology» («техніка»)²⁰. Їхні конкретні прояви різноманітні. Постмодернізм включає у свою сферу «іронічні конгломерати» класицистичних форм, неонові реклами і стереотипів кічу (як фонтан на площі Італії в Нью-Орлеані, США, 1979 р., архітектори Ч. Мур і О. Перес), сполучення геометризованого класицизму з продуктами технічного стандарту (як проект хмарочосу фірми АТТ у Нью-Йорку, 1978 р., архітектори Ф. Джонсон і Р. Бьорджі) або варіації на теми місцевої традиції (адміністративний центр Хілінгдона, Лондон, 1976 р., архітектор Р. Меттью)²¹. До нього ж відносять об'єкти, зв'язані з традиційністю лише віддаленими асоціаціями (як твір американця Р. Вентурі або англійця Р. Ерскіна), або іронічні гротески на теми конструктивізму і функціоналізму (у цьому дусі працюють американці Р. Майер і П. Ейзенман). Іспанський архітектор Р. Бофілл повернувся до спроб з'єднати методи збірного будівництва із системою пропорцій і декорацією, що відповідають вимогам естетики класицизму. За його проектом у Франції, у новому місті Сен Кантен ан Івлін зведений великий комплекс житла для середнього класу (1974–1980 рр.), де замкнені каре корпусів обрамляють урочисті осі, а фасади з залізобетонних панелей об'єднані подобою колосального ордеру і ритмом аркад²². В рамки постмодернізму вписуються і прийоми «довкіллевого колажу» — включення відроджуваних старих будівель у новий контекст міського середовища, використання справжніх і підроблених старих речей для нового інтер'єру. Загалом «хай-тек» у 1970-і рр. набув широкого застосування у формуванні житлового середовища в США і Західній Європі.

Найбільш характерним і значним проявом «стилю хай-тек» і дотепер залишається одна з перших його реалізацій — Центр мистецтв імені Жоржі Помпідю в Парижі (1971–1977 рр., архітектори Р. Піано і Е. Н. Роджерс). Головний пафос задуму цього будинку — демістифікація соціальної функції музею. На думку авторів, Центр мистецтв повинний бути не «храмом», а місцем повсякденного спілкування людей і споживання інформації. Відповідно, монументальність «архітектури як мистецтва» замінив нейтральний просторовий каркас для постійно поновлюваної інформації. Зовнішній вигляд незвичайного спорудження формують винесені назовні комунікації. Було би непорозумінням вважати, що цей образ найбільшої культурної установи столиці Франції хоч якоюсь мірою визначений прагматичними настановами. Парадокс у тому, що виведені назовні «внутрішності» будинку, що виглядають як з'єднання звичайних стандартних елементів, насправді запроектовані і виготовлені навряд чи не ремісничими методами, для того аби забезпечити їхню виразність.

**Змістовність форм міського середовища.** Місто — літопис у камені: метафора ця лежить на поверхні і тривіальна. Вона, однак, точна в тому, що системи форм міського середовища в сукупності утворюють подобу тексту, котрий несе інформацію про культуру і суспільство, і тому вивчати його слід в тому числі і герменевтичним чином. Спадщина минулого утворює у міському середовищі подобу

геологічних шарів, у чергуванні яких зримо розкривається рух історії. Однак історичний зріз інформації не вичерпує загальнокультурного, соціального і художнього змісту, що несе система форм міського середовища. Предметно-просторове оточення, яке людина створює навколо себе, не тільки забезпечує необхідні фізичні умови для здійснення людської діяльності. Воно бере участь у формуванні життя суспільства і всіх його членів ще і тим, що його форми впливають на свідомість людей, повідомляючи їм інформацію про соціально обумовлені типи поведінки і доцільних форм діяльності, створюють певну емоційну настроєність. Мистецтво вносить у форми середовища узагальнене символічне вираження світорозуміння, соціальних ідей і морального ідеалу свого часу, закріплюючи в масовій свідомості певні цінності і психологічні установки. Присутність у «тексті» міського середовища різночасно створених елементів і різних історичних шарів робить його втіленням безперервності людської культури, перетворюючи зв'язок сьогодення і майбутнього на одну з його головних тем.

Так, вертикаль «осі світу» символічно відтворювалася домінуючим вертикальним спорудженням — штучним аналогом гори<sup>23</sup>. Замок, протипоставлений середньовічному місту, піднімався на вершині пагорба над його територією або вторгався в периметр його стін. Система ордерів в архітектурі італійського Відродження була основою алегорій на античні теми, через співвіднесення з якими виражалися ідеї, що функціонували в актуальній культурі.

Широкий інтерес до можливості інтерпретувати предметно-просторове середовище як систему знаків, що існують і сприймаються поза часовою послідовністю, поширився в 1960-ті рр. під впливом досліджень французького антрополога К. Леві-Строса. Порівняння, використане Ф. де Соссьюром, виявилось немовби переверненим — прагнули розкрити змістовність форм середовища і закономірності її організації через аналогії з природною мовою, проєктуючи на неї закономірності лінгвістики<sup>24</sup>. Цей напрям думки на якийсь час став модою, із властивими моді крайнощами гіперболізації і претензіями на якусь надтеорію. Про міське середовище, так само як про мистецтво і естетичне, стало модно говорити у термінах семіотики, що саме по собі приймалося як знак причетності до вищих сфер інтелекту. Безпосередньо міському середовищу були присвячені семіотичні дослідження Р. Барга, У. Еко, Дж. Бродбента, Ф. Шое<sup>25</sup>. Однак надії, що покладалися на методи семіотики, виправдалися не повністю. Форми примітивного житла мали антропоморфну символіку. Гігантські символи, що наносилися людьми давніх культур на поверхню землі, — давнє «мистецтво середовища».

Складні логічні побудови призводили до тривіальних висновків, які могли бути досягнуті і суто традиційними міркуваннями. Так, предметно-просторове середовище можна розглядати як особливу систему знаків, що матеріалізують уявні образи, і можна говорити про її семантику. Системі цій властиві певні закономірності сполучення елементів — начебто правомірно говорити і про синтаксис предметно-просторового середовища. Аналогія має, однак, свої обмеження. Мові середовища властиві і принципи відмінності від природної мови. Насамперед

значення форм середовища залежать від системи, у якій вони сприймаються, від взаємодії значущих елементів у контексті. Та сама архітектурна форма може бути зв'язана з різними значеннями в залежності від функції споруди: так, хрестове склепіння — метафора неба в готичному соборі, але не в перекритті підвалу під купецьким будинком.

Значення форм предметно-просторового оточення, на відміну від елементів природної мови, допускають різні інтерпретації, котрі залежать від культурної і соціальної приналежності сприймаючого індивіда, особливостей його особистості й обумовленою ситуацією установки сприйняття. Вони, нарешті, залежать і від діяльності, з якою зв'язані об'єкти, — будинок і речі так само можуть формуватися і конвенційно, за якоюсь угодою між людьми. При цьому можуть паралельно існувати значення однієї і тієї ж форми, різні для різних соціальних груп. Так, застави Парижа, кільце яких 1782 р. почав зводити Клод Нікола Леду, були в уяві зодчого «пропілеями міста», які відбивають його специфічний дух; в очах дворянства вони втілювали порядок і державність; для «третього стану» вони стали символом обтяжних і несправедливих обмежень торгівлі, впроваджених монархією (що і призвело до знищення більшої частини цих будівель у роки Великої французької революції)<sup>26</sup>. Система «знаків» середовища залежна від позазнакових функцій. Знаки й їхні сполучення тут не можна цілком підкорити логіці повідомлення, хоч залежність їх від призначення і конструкції не є абсолютною. Це обмежує і сферу аналогій між організацією середовища і синтаксисом природної мови. Існують, зрозуміло, жорстко зафіксовані закономірності взаємозв'язку архітектурних елементів і предметів речовинного наповнення будинків, засновані на законах природи, геометричних можливостях сполучення і стереотипах функціонального використання.

**Сутність і явище, видимість і дійсність.** Сутність речі, тобто єдність її композиційних елементів, є позачасовою константою, й її виявлення як цінність може не збігатися в часі з інтервалом її земного існування<sup>27</sup>. У будь-якій безлічі наявна невиявлена сутність в котрої є шанс стати частиною цілісної структури, яка реалізує цю сутність на якомусь з рівнів буття. У належний час сутність сама подбає доповнити дану безліч елементами достатніми, аби засвідчити своє існування в реальності.

Гносеологічний образ необхідним і достатнім чином розкривається в ціннісній (функція), якісній (різномірність), кількісній, структурній і семантичній характеристиках. У своїй основі ці характеристики розкривають і сутність архітектурного образу.

Архітектурний образ відіграє для споживача архітектурного середовища роль сигналу корисності (або марності) архітектурної форми, її здатності задовольнити ті або інші матеріальні або духовні потреби. Тим самим архітектурний образ стає засобом соціальної орієнтації людини в предметно-просторовому середовищі, тобто — засобом вироблення способу поведінки, способу продуктивної діяльності або задоволення чийось інтересів.

**Сутність архітектурного об'єкту як образу.** ХХ століття піднесло свою інтерпретацію сутності архітектурного образу як об'єкту, оскільки «не наслідування індустріальним формам створювало певний об'єкт, а трикутник стиснутої краси був світом наших «наслідувань» — він і тільки його архітектурна гармонія розлилася по всьому об'єму будинку в дивовижних ракурсах громовою симфонією»<sup>28</sup>. Осмислення архітектури тим самим начебто поверталось до античної класики, до розумової естетики Сократа, сутність якої О. Ф. Лосєв зводить до формули «прекрасно те, що має сенс». Свої ідеї Сократ розвивав, звертаючись до речей, які мають не одну лише естетичну цінність, але і практичне призначення: «усе добре і прекрасне стосовно до того, для чого воно добре пристосовано, і, навпаки, дурне і бридке стосовно до того, для чого воно погано пристосовано». Він стверджував, що «одні й ті самі будинки і прекрасні і доцільні»<sup>29</sup>. Краса, за Сократом, завжди існує й як користь.

Але чи можна сутність архітектурного об'єкту як образу зводити винятково до тотожності краси і користі?

Слід постійно пам'ятати про рівень економічної рентабельності архітектурного об'єкту, що відбиває один з аспектів реалізму архітектурного задуму, заперечуючи тим самим право утопії на існування. Таким чином, виявляється безпосередня взаємозалежність будинку і маси з задумом і креслеником, заснована на проблемі втілення образу архітектурного об'єкту в життя. Виходячи з чотирьох головних принципів функціонування архітектурного об'єкту: корисності, міцності, краси і рентабельності, ми впритул наближаємося до проблеми гносеологічного й онтологічного буття архітектури. *Будинок є буттям архітектури*. Отже, йдеться про сутність і субстанцію буття предмету. До того ж, в архітектурі утопія і реальність об'єкту співвідносяться, як сутність і субстанція буття предмету.

Субстанція (реальність) важлива лише остільки, оскільки вона зберігається у своєму результаті, у сутності. Субстанція розкривається з боку моменту її довершеності, фіксованості. При цьому констатується відношення сутності і субстанції як відношення, результату і процесу, виробленого і виробляючого; фіксується також субстанція (реальність) формальна, тобто виробляюча почуттєво сприйману форму (масу), оскільки вона зберігається у своїх результатах. Сутністю образу архітектури є простір, а не маса, уявлення про простір, укладений всередині форми<sup>30</sup>. Сутність, пізнана в її суперечливості, виступає в саморусі, у процесі дії виробляючої субстанції. Сутність архітектурного об'єкту як образу являє собою динамічне з'єднання ідеї, образу, простору, форми і матерії. Сутність архітектурного образу досить чітко відображається тріадою: *образ — алгоритм реалізації — архітектурний об'єкт*. Алгоритм втілення архітектурного образу являє собою процес розвитку архітектурного задуму, за допомогою якого динамічні етапи поступового втілення архітектурного образу періодично переходять з одного стану в інший з метою досягнення кінцевого результату — задачі архітектурного об'єкту в експлуатацію. Результати життєвого циклу знаходять відображення в логічній

довершеності, відповідності первинної ідеї архітектурного об'єкту кінцевому результату, у співвідношенні корисного результату до обсягу витрачених ресурсів.

**Алгоритм реалізації ідеї архітектурного образу, протиріччя між задумом і втіленням.** Вдається виокремити в процесі реалізації ідеї архітектурного образу наступні етапи.

1) задум — форма пізнання і мислення, відображення ідеї архітектурного образу, спрямоване на його втілення;

2) ескіз — попередній начерк, намічений образ архітектурного об'єкту;

3) кресленик (проект) — план втілення архітектурного образу, відображений в усіх формах будівельного процесу;

4) будівництво — речовинне втілення архітектурного задуму в матеріалі з необхідним для цього виготовленням і переробкою природних будівельних матеріалів, виробництвом конструкцій і виробів, системою машин і механізмів<sup>31</sup>;

5) експлуатація будинку — використання будинків (споруд) та їхніх комплексів для здійснення тих або інших процесів життєдіяльності людини (з боку людини це використання виступає як експлуатація середовища, з боку самого середовища — як його функціонування)<sup>32</sup>.

Цей алгоритм є здійсненням за умови відповідності первинної ідеї кінцевому результату.

Слід відзначити також, що в теорії задум завжди має відповідати ескізу, кресленнику, будівництву і експлуатації. На практиці така закономірність іноді спостерігається з точністю до навпаки — задум підганяється під фактично зроблену роботу. Виходячи з цього, слід звернути увагу на процес невідповідності етапів життєвого циклу архітектурного образу з метою з'ясування міри утопічності на прикладі конкретних архітектурних проектів.

Протиріччя на рівні задуму можна відобразити в такий спосіб: утопічність задуму на початковому етапі розвитку простежується через призму його взаємозв'язку зі структурними компонентами алгоритму реалізації архітектурного об'єкту. Задум додає ескізу певну спрямованість для втілення ідеї архітектурного образу. Ескіз у свою чергу додає первинну форму архітектурного образу, видозмінюючи й обмежуючи творчий задум при зіткненні з реальністю. Взаємовплив задуму й ескізу обумовлений, значною мірою, пошуком оптимального співвідношення утопії і реальності. Так, 1921 року провідний представник петербурзької архітектурної школи, академік І. О. Фомін, наслідуючи вербальній асоціації, звернувся до фантазій Дж. Б. Піранезі в ескізі Монументу революції в Москві. Ескіз являв собою асиметричне з'єднання геометричних блоків, які зневажають хаос уламків з деталей класичного ордеру. У лицьову сторону великого кубу був врзаний напис: «Ми зруйнуємо, ми відбудуємо — уся сила в нас самих». У цьому афоризмі — і ейфорійний пафос переможців у громадянській війні, і основна претензія будь-якої утопії<sup>33</sup>. Невідповідність як доза утопічності полягає в тому, що в основі ідей Піранезі лежали архітектурні фантазмагорії як спосіб відображення індивідуального сприйняття світу, самовираження особистості



архітектора. Однак під впливом революційних подій у Росії його творчі задуми були відображені у формі ескізу — символу колективної боротьби за світле майбутнє людства. Фантазмагоричне втілення ідей Піранезі в ескізах, таким чином, перетворилося на монументальну утопію радянських архітекторів, унаслідок виходу ідей Піранезі за межі самої ідеї. Радянська архітектурна реальність видозмінила ідеї Піранезі у формі, яка опинилася вигідною державній ідеології. Протистояння фантазмагорії й ідеології призвело до невідповідності задуму Піранезі ескізам радянських архітекторів при першому ж зіткненні теорії з практикою.

Невідповідність ескіза кресленнику виникає в результаті практичності оформлення, додання більш осмисленої форми образу, вже віддзеркаленому ескізом. Зіткнення ескізного начерку з проектно-креслярською реальністю також породжує проблему невідповідності. Особливо чітко ця закономірність простежується на прикладі конкурсного проекту Палацу Ліги Націй у Женеві 1926–1927 рр., представленого Ганнесом Мейєром. Мейєр вніс у раціоналістичний ідеал безкомпромісну жорстокість, відображену в системі побудови об'ємів, які відбили систему функцій будинку, і каркасній структурі, що визначила артикуляцію форми поза впливом усього «очевидного і сумнівного»<sup>34</sup>. Г. Мейєр сприймав архітектуру як матеріальний артефакт, а не як твір мистецтва. В контексті протиставлення ескізу архітектурного об'єкта кресленнику проявилася чергова невідповідність утопії архітектури як мистецтва реальності архітектури як форми втілення будівельної організації образу. Женевський проект Г. Мейєра не був реалізований, але через два десятиліття послужив парадигмою комплексу ООН у Нью-Йорку.

Отже, невідповідність ескізу будівництву пов'язане з протиріччям віддзеркалення образу на папері й у просторі. Будь-яка теоретична можливість втілення в ескізі часто стає утопією при втіленні маси образу на місці будівництва. Яскравим прикладом такої закономірності можна вважати ескіз «Вавілонських будинків» для Києва архітектора Йосипа Каракіса (1902–1988)<sup>35</sup>. Цей ескіз виявився несумісним з можливістю будівництва на практиці через величезну кількість проблем і обставин (фінансування, проблема простору, потреби суспільства, ринкова кон'юнктура, бюрократичний апарат). У той же час *кожне втілення образу в ескізі вже є архітектурою*. Тому утопічність такого образу полягає не в неможливості реалізації його у масі, а в проблемі невідповідності логіки алгоритму втілення.

Невідповідність кресленника (проекту) ескізу спостерігається в процесі протиставлення реальних креслярських розрахунків графічним зображенням (начерку) з метою додання чіткості механізму втілення архітектурного образу.

Невідповідність кресленника будівництву зумовлюється проблемами, які виникли в процесі реалізації кресленника на практиці, в реальних умовах навколишнього середовища. Часто характерним є навмисна невідповідність кресленника будівництву з метою обходу бюрократичного апарату затвердження проекту, що зводить нанівець більшість оригінальних творчих задумів, втілених у кресленниках. Невідповідність проекту експлуатації простежується на прикладі будівництва

монументальних споруд. Монумент «Родина-Мати» у Києві внаслідок політичних змін втратив первинну експлуатаційну цінність. Утопія експлуатації величного образу переможця у Великій Вітчизняній війні — Радянського Союзу — при зіткненні з пострадянською реальністю ознаменувала остаточний крах первісного задуму радянських архітекторів, відображений у невідповідності проектних розрахунків рівню експлуатаційної реальності.

Невідповідність будівництва задуму відбувається внаслідок оформлення задуму образу архітектурного об'єкту в масі за допомогою будівництва, теоретична утопія виділяється за допомогою практичної реальності, зв'язаної з конкретними життєвими обставинами: тиск державного режиму, економічна нестабільність, будівельний прагматизм. Утопія в невідповідності будівництва і задуму багато в чому пов'язана з тим, що задум вигадує одна людина, а його реалізація перекладається на плечі багатьох інших. Саме у такий спосіб складалася містобудівна утопія дилетанта Гітлера. Немов мозаїка розрізнених зразків «столичності» йому бачилися помпезні еспланади, які перевершують розмах Єлісейських полів Парижа, найбільша у світі тріумфальна арка і найбільший купольний зал, що вміщає 190 тис. чоловік. Альберт Шпеєр зводив фрагментарні думки фюрера в систему, що накладалася на сформовану історично міську тканину Берліна. Він зв'язував цю систему з проблемою організації усіх видів комунікацій. За розробленим ним планом в основу останніх закладалося сполучення хреста головних діаметрів: північ-південь і схід-захід з кільцевими магістралями. Перетинання діаметрів було відзначено великовою брилою купольного залу, який передбачалося перекрити цегельним куполом з прогоном 290 м на квадратній основі. Надлюдські величини найбільшого у світі купола, під яким міг розміститися собор Св. Петра в Римі, бачилися аргументом, який підтверджує не тільки геополітичні претензії режиму, але і центральну ідею тоталітарної утопії — незначність індивіда перед міццю системи<sup>36</sup>. Інша утопія невідповідності будівництва досить чітко простежується в ескізах «Палаців комунізму» Якова Чернихова, — реалізація яких за допомогою будівництва не планувалася через зайву фантастичність архітектурного образу. Однак утопічність цих проектів знайшла практичне втілення в ескізах, сприятливих вигадці, образності і просторовості мислення, що спонукає до творчої роботи, тренує дослідницьку думку, сприяє процесу відображення зображення в найрізноманітніших формах<sup>37</sup>. Таким чином, завершення однієї утопії знаменує народження і поступальний розвиток іншої утопії.

Утопія невідповідності будівництва кресленнику багато в чому зв'язана з необхідністю обходження бюрократичних перешкод у процесі втілення архітектурного об'єкта, тобто здебільшого є *об'єктивною утопією*. Така тенденція особливо чітко просліджується на прикладі засклення балконних вікон після задачі архітектурного об'єкту в експлуатацію, у порушення протипожежних норм. А виразно історичним прикладом може служити проект хмарочоса «Іллінойс». 1956 року Ф.-Л. Райт відгукнувся на ідею створити телевізійну вежу висотою в милю (1609 м) — проектом 528-поверхового хмарочоса «Іллінойс» на 130 тис. мешканців для

Чикаго. Випробувану ним конструкцію центрального ядра з консольними перекриттями великий зодчий доповнив пропозицією використовувати сталеві троси на зовнішніх кутах плит для додаткового опору горизонтальним зусиллям від вітрового тиску. Ліфти передбачалося обслуговувати атомною силовою установкою. Динамічний силует ґрунтувався на різних розворотах ярусів вежі, що мають обриси трикутної призми. Фундамент повинний був носити характер могутнього стрижня, немовби кореневища, що глибоко іде у скельний ґрунт. Райт стверджував, що вартість будинку повинна скласти \$ 100 млн. (менше \$ 60 за 1 м<sup>2</sup>), що верхівка його не буде коливатися й воно простоїть довше за єгипетські піраміди<sup>38</sup>. Смысл цієї незвичної споруди — вивільнення обширу території зі збереженням її природних умов: адже місткість споруди відповідала населенню цілого міста. Теоретично цей нездійснений проєкт був реальним, а форма його — ефектною<sup>39</sup>.

Невідповідність будівництва експлуатації просліджується на прикладі будівництва міста Бразиліа, коли привабливо цілісна логіка проєкту з напруженою енергією була втілена у життя, майже не перекручена компромісами. У ситуації будівництва на безлюдному плато, у десятках кілометрів від найближчих поселень, архітектори Лусіо Коста й Оскар Німейєр були вільні від обмежень, що накладає приватна власність на землю і нерухомість. Будівництво здійснювалося централізовано<sup>40</sup>. Здавалося б, що в цих умовах можна перебороти хвороби капіталістичного міста, уникнути нерівності житлових умов. Однак ідеалізовані стандарти житлового будівництва зробили житло в місті недоступним для низькооплачуваної частини населення. Її було вирішено забезпечити найпростішим житлом у містах-сателітах, розміщення яких не регулювалося загальним планом. З'явилося шість таких напівстихійних сателітів, точніше, селищ-спалень, темп росту яких був дуже великий. Розростаючись, вони перетворювалися на нетрища (хрущоби), ще більш безнадійні, ніж у старих містах. Кінець-кінцем у межах округу склався твердий просторовий поділ жителів за ознаками забезпеченості. Утопія, що надихала Коста і Німейєра, не відбулася. Бразиліа, місто-монумент, у фізичній реальності «втілила взаємодію символічних образів, що відбивають скоріше натхнення, ніж реальність»<sup>41</sup>. Невідповідність експлуатації задуму виникла в результаті помилок, допущених при розрахунку рентабельності архітектурного об'єкта. Така невідповідність призводить до зміни профілю експлуатації, фактично під існуючий об'єкт народжується новий задум.

Так, скажімо, більшість сучасних кінотеатрів стали нічними клубами; хлібні магазини — процвітаючими «бутіками», київський «Палац спорту» влаштує виставки і ярмарки частіше, ніж спортивні змагання; у цехах зупинених підприємств проводяться молодіжні дискотеки.

Отже, бачимо, що невідповідність експлуатації будівництву, у першу чергу, пов'язано з переоцінкою можливості контролю наслідків втілення архітектурної форми і архітектурного образу при свідомо помилковій передумові підпорядкування природного середовища екологічним потребам суспільства на шкоду відповідності експлуатації і будівництва.

Це можна прослідити на прикладах проекту будівництва АЕС у Криму «Казантип», незважаючи на рівень сейсмологічної небезпеки регіону; будівництва Чорнобильської АЕС у безпосередній близькості від Києва (тридцятикілометрова зона). Невідповідність утопії втілення «мирного атома» у безпосередній близькості від великого населеного пункту. При зіткненні з реальними умовами утопія викликала найжахливішу в історії людства техногенну катастрофу.

Таким чином, невідповідність певних етапів алгоритму втілення архітектурного об'єкту не означає неможливості його реалізації в остаточному підсумку. Кожний етап втілення архітектурного образу додає усе більше реальної форми споконвічно утопічному задуму. Процес втілення архітектурного об'єкта поступово виживає утопію, стискаючи задум реальністю форми. Це можна вважати провідним методом сучасної архітектурної практики.

Будь-який задум після проходження етапів здійснення життєвого циклу архітектурного об'єкту видозмінюється, у більшості випадків у результаті зіткнення з практичними умовами реальності. У цьому полягає значна частина архітектурної утопії в цілому, оскільки всі етапи життєвого циклу повинні відповідати первинному задуму, але в кінцевому результаті їхній вплив у процесі трансформації утопії до реальних умов призводить до зовсім іншого результату. Тим самим забезпечується постійна *циклічність розвитку архітектурного образу*: завершення однієї утопії знаменує народження іншої. У той же час утопія при зіткненні з реальністю сама поступово здобуває форму реальності, відповідаючи при цьому видозмінені задуму.

Утопічність архітектури полягає в тому, що вона робить упор на *ідеальні моменти існування*. Духовний план буття для неї є цілком реальним, а матеріальні блага — лише засіб, а не мета. Думка М. О. Бердяєва про те, що ХХ ст. може стати часом здійснення утопій, підтверджувалася підпорядкуванням великих країн утопічним принципам розвитку. Спеціалізовані утопії — у їх числі архітектурні, — які випробувалися на здійсненність, як і нова соціальна парадигма, — співвідносилися не зі сформованою реальністю, а з ситуацією, де фрагменти зруйнованої системи перероблялися і з'єднувалися між собою і з новими елементами відповідно до утопічної моделі. Формувалася нова реальність, в якій об'єктивно існуюче підкорялося цілям, котрі конструювалися умоглядно. Але Бердяєв відзначив, що у ХХ ст. «утопії виявилися більш здійсненними, ніж здавалося раніше. І тепер більш дорожчим є інше питання — як уникнути їхнього остаточного здійснення?»<sup>42</sup>. Скажімо, ідеальне місто було частиною сюжету майже всіх соціальних утопій, починаючи з платонівської Атлантиди; з поселеннями нового типу зв'язувалися перші життєваштувальні експерименти, що стали здійснювати соціалісти-утопісти. Саме в ньому раніше за все і з найбільшою очевидністю виявилася несумісність умоглядно створеного ідеалу й життєвих реалій. При будівництві численних міст-садів за Ебенізером Говардом та Раймондом Енвіном споконвічні утопічні наміри тонули у непередбачених обставинах, перетворюючи громади, що повинні були жити в гармонії з природою, «міста-сади», на «міста-

спальні». Проте, часткове втілення ідеї міста-саду, ми можемо спостерігати, на прикладі Києва<sup>43</sup>. Навіть архітектори доби функціоналістично-конструктивістського авангарду 1920–1930-х рр., — і вітчизняні, і зарубіжні, — не отримали можливості здійснити найбільш принципові ідеї зі зміни структури міста. Містобудівні моделі вони розробляли як теоретичне обґрунтування архітектурних новацій. Таким чином, сюжетом експериментів, у які втягувала утопічна думка, стало місто як ідеальний об'єкт, котрий повинний був одержати завершену форму. Але в той же час продовжували існувати урбаністичні й архітектурні протиріччя, оскільки існували міста, що розросталися без контролю; міста, де кожен будинок трактувався як ізольований, без зв'язку з оточенням (наприклад, класичні Лечворс, Вельвін в Англії<sup>44</sup>). Отже, в основі утопічних моделей суспільства, починаючи від архетипу, запропонованого Платоном у вигляді міркувань щодо устрою легендарної Атлантиди, — до утопій середини ХХ сторіччя, лежала ідея раціонального усепроникаючого порядку, що служить суспільству в цілому за рахунок блага індивідуального й особистого. Хоча дуже часто виходило так, що ідеї архітектурної творчості значно випереджали рівень технічного прогресу людства, і це приводило до консервації визначних архітектурних проектів «до кращих часів».

**Утопічне і реальне в архітектурі.** Особливу увагу необхідно звернути на той факт, що кожен етап втілення архітектурного образу додає усе більш реальну форму утопічному задуму. Процес втілення архітектурного об'єкту поступово виживає утопію, стискаючи задум реальністю форми. Будь-який задум після проходження етапів здійснення життєвого циклу архітектурного об'єкту видозмінюється у більшості випадків у результаті зіткнення з практичними умовами реальності. У цьому полягає значна частина архітектурної утопії в цілому, оскільки всі етапи життєвого циклу повинні відповідати первинному задумові, але в кінцевому результаті їхній вплив у процесі трансформації утопії до реальних умов призводить до зовсім іншого первинного задуму. Тим самим забезпечується постійна циклічність розвитку архітектурного образу, оскільки завершення однієї утопії знаменує народження іншої.

Ця закономірність відображається в такий спосіб:

*Проект — Маса — Проект — Маса похідна (П—М—П—М');*

*Проект — Маса — Проект похідний — Маса похідна (П—М—П'—М').*

Утопія при зіткненні з реальністю сама поступово здобуває форму реальності, відповідаючи при цьому видозміненому задумові. Однак утопічність архітектурного об'єкту аж ніяк не означає нереальність його втілення (*див.* також нижче).

Якими ж є історичні реалії і перспективи (пропорції відповідності) утопії і реальності в архітектурі?

Утопічність архітектури характеризується тим, що вона робить упор на ідеальні моменти існування. Духовний план буття для неї є цілком реальним, а матеріальні блага для неї лише засіб, а не мета. Шлях від задуму проекту, його ідеї, чітко взаємозалежний з ескізом, далі переходить у стадію реалізації проекту —

побудови архітектурного об'єкту, і закінчується (в ідеалі) відповідністю кінцевого результату первісній ідеї. Кінцеве втілення ідеї архітектурного об'єкту — результат, який обов'язково повинний відповідати первинному призначенню ідеї суб'єкта творчої діяльності.

Реакція людини на визначене для неї архітектурним образом середовище, а також поведінка її в цьому середовищі можуть бути будь-якими в залежності від приналежності людини до тієї або іншої соціальної спільності, від її особистих фізіопсихічних і соціокультурних даних і особливостей, від характеру потреб і інтересів, а також від конкретних цілей і установок поведінки. Але у всякому разі архітектурний образ має для суб'єкту сприйняття — споживача архітектурного середовища — певним значенням і, відповідно, репрезентує якусь цілком визначену цінність.

Архітектурний образ складається у свідомості споживача предметно-просторового середовища з сукупності якісних і кількісних характеристик об'єктивного світу. Віддзеркалення якісної розмаїтості середовища у свідомості людини відбувається завдяки відповідним рецепторам. Кожний з рецепторів (зоровий, слуховий, дотикальний, тепловий) «набудований» на визначені властивості і відносини середовища, що викликають у людини ті або інші відчуття впізнання і розрізнення властивостей середовища. У відчуттях уже дана і первинна кількісна характеристика властивостей середовища — інтенсивність світлового, колірною, слухового впливу, відстань до предметів, розміри предметів, їхня кількість. Саме завдяки якісній і кількісній визначеності архітектурного образу людина отримує не лише установку і спосіб орієнтації в середовищі, але і можливість такої орієнтації, принаймні, у найбільш простих ситуаціях.

Архітектурний образ предметно-просторового середовища у знятому вигляді містить структуру цього середовища як певним чином організовану систему. Виділення в образному сприйнятті середовища тієї або іншої його частини як системи відносно в тому смислі, що компоненти будь-якої системи можуть самі виділятися як певні системи, а система в цілому може виступати компонентом іншої, більш широкої системи. У теоретичному плані межі поширення цієї системи систем безмежні як у напрямі від макросистем до мікросистем, так і в напрямі від макросистем до космосистем. У плані безпосереднього сприйняття ці границі, безперечно, обумовлюються можливостями органів почуттів: максимальними і мінімальними величинами розрізнення властивостей і відносин об'єктивного світу. І в цих межах архітектурний образ має таку саме структурно-системну ієрархію, як і сама доквілева система: архітектурний образ будинку є компонентом архітектурного образу вулиці (площі), а той, у свою чергу, — компонентом архітектурного образу більш значного міського утворення. З іншого боку, такі компоненти архітектурного образу будинку, як образи окремих його частин — ризаліту, портика, колони — самі можуть розглядатися як образи, в яких виділяються як компоненти елементи наступного щабля — образи вікна, двері<sup>45</sup>.

Семантична характеристика архітектурного образу визначається його предметним значенням, або предметністю. Сутність предметності полягає в тому, що в почуттєвому сприйнятті образу довілля людині дані не її власні переживання і не стан її органів почуттів, а відображені свідомістю і пережиті людиною властивості речей. Предметне середовище подразнює рецептори людського організму, змінює стан аналізаторів, а людина немовби проєкціює ці стани на довілля, співвідносячи їх з його об'єктивними властивостями.

Предметність архітектурного образу реалізується в процесі його формування — чи то почуттєве сприйняття середовища, уявне представлення про нього, чи то якась форма вербального або графічного моделювання середовища — і складає його невід'ємну властивість. При цьому, що особливо важливо, — «предметний зміст образу виражається, виступає для його носія — суб'єкта — в ідеальній формі: в образі немає ні грама речовини ані об'єкту, ані суб'єкту; образ є системою якісно різних відносин, адекватною об'єктові і співвіднесеною з ним»<sup>46</sup>.

**Зміст образу.** Ціннісна, якісна, семантична й інші характеристики архітектурного образу — суть різні аспекти його об'єктивного змісту. Зміст образу — це отримане людиною (суспільством) у результаті пізнавальної діяльності і сконцентроване в образі знання про почуттєво сприйнятий і усвідомлений об'єкт. Твір архітектури протистоїть людині як об'єкт сприйняття не як знак, а у своєму предметному архітектурному значенні. Образ архітектурної форми при її сприйнятті виникає у свідомості так само самоцінно і значуще, немов образ сприйманих нами природних форм об'єктивного світу — лісу і моря, неба і гір, людей і тварин. І образ будинку (споруди), комплексу, на відміну від образу картини або скульптури, вже у безпосередньо почуттєвій формі є архітектурним образом. Оскільки ж в опосередкованому вигляді в архітектурній формі втілений і такий, що лежить поза нею, об'єктивний світ у всій повноті його матеріальних і духовних проявів, остільки конкретно-почуттєвий образ тієї або іншої архітектурної форми є одночасно й образом світу, частиною якого вона є. Але і цей, більш широкий архітектурний образ, не тотожний образу художньому, тому що архітектурна форма не позначає зовнішній світ, а об'єктивно втілює його в собі, містить його в собі у знятому виді.

Архітектурний образ за своїм змістом повинний розглядатися у двох істотно різних аспектах або, точніше, у двох щаблях. Перший щабель — образ архітектурної форми — це уявлення про саму архітектурну форму як об'єктивну реальність, тобто відображення у свідомості людини конкретних будинків, споруд, їхніх комплексів. Другий щабель — архітектурний образ — це уявлення про об'єктивну реальність, котра опосередкована архітектурною формою, тобто віддзеркалення у свідомості людини, котра сприймає архітектурну форму, зв'язаних з цією формою просторових або часових фрагментів об'єктивного світу<sup>47</sup>. З певною мірою умовності можна говорити про первинний образ — образ архітектурної форми — і вторинний (третинний і т. ін.) образ — архітектурний образ об'єктивного світу. Віддзеркалення архітектурного середовища уявляється як часова і змістовна

послідовність «сприйняття архітектурної форми — образ архітектурної форми (первинний образ) — архітектурний образ світу (вторинний, третинний тощо)», в результаті якої образ конкретної форми переходить у світ образів, доповнюючи, розвиваючи, збагачуючи загальний образ світу.

Архітектурний образ — це в першу чергу простір, а не маса. Архітектурний образ не існує у свідомості у виді постійного оформленого зліпка дійсності, це не статична модель довкілля, а її динамічне відбиття. Формою образу, що визначає існування, перетворення, вираження його змісту, є сам процес віддзеркалення<sup>48</sup>. Актуальний архітектурний образ є образ архітектурної форми, що формується у свідомості споживача архітектурного середовища (конкретної споруди) в результаті сприйняття реального середовища (споруди).

Актуальний архітектурний образ існує в двох формах: у формі індивідуального образу й у формі суспільного образу. *Індивідуальний образ* — продукт мислєдїяльностї окремої людини, зумовлений безпосереднім почуттєвим сприйняттям архітектурної форми або інформацією про цю форму з урахуванням освіти, виховання і зафіксований у пам'яті індивідуума<sup>49</sup>. *Суспільний образ* — продукт колективної мислєдїяльностї, зумовлений нормальними для тієї або іншої соціальної спільностї умовами сприйняття і рівнем культури і зафіксований у суспільній свідомості у виді різних форм знання і суспільної думки. Суспільний образ виявляється як результат природного складного підсумовування індивідуальних образів, а індивідуальні образи постають як вираження соціально зумовленого суспільного образу з відхиленнями, зв'язаними з особливостями конкретного індивідуума і конкретних умов сприйняття.

Оснoву актуального образу складає почуттєве сприйняття середовища (споруди), однак образ середовища (споруди) не обмежується тією інформацією, яку людина одержує від середовища за допомогою органів почуттів. Беручи початок у первинному почуттєвому сприйнятті, у відчуттях, актуальний образ осмислюється свідомістю і піднімається до рівня уявлення, в якому архітектурна форма відбивається у всій повноті своїх об'єктивних якостей, у тому числі таких, котрі недоступні органам почуттів.

**Архітектура: діяльність, мистецтво або наука.** Як ми з'ясували вище, у попередніх розділах, термін «архітектура» був узятий з давньогрецької. У ньому «*архі*» означає «головний», «найвищий», а «*тектура*» — «будівництво». У ХХ ст. було вироблене наступне визначення: архітектура — система будівель і споруд, які формують просторове середовище для життя й діяльності людей, яке з тими або тими варіаціями застосовується у різноманітних довідниках, монографіях, підручниках, статтях. З цього визначення випливає, що кожна споруда, навіть огидна, є архітектурним твором. Якщо порівнювати з літературою або образотворчим мистецтвом, це значить, що звичайна людина, написавши безграмотний лист, є автором літературного твору, а така, яка виконала поганий малюнок, — автором графічного твору. Звісно, таких висновків не можна зробити з праць літературознавців й мистецтвознавців, адже в дефініціях літератури або мис-



тецтва обов'язковою є вимога наявності художнього моменту. Щоправда, до згаданого визначення архітектурознавці часто додають, що архітектура «вирішує соціальні, ідеологічні й естетичні задачі» або створюється «відповідно до законів краси». Однак, коли заходить мова про останні, стверджується, і цілком правильно стверджується, що цих законів ще ніхто не відкрив, а можливо, їх і взагалі не існує.

Справа в тому, що приставку «*архі*» — «найвище» у минулі десятиліття занепаду архітектури виявилось значно вигідніше застосовувати не до якості споруд, а до їхньої кількості. Внаслідок цього під архітектурою почали розуміти всю будівельну діяльність, завдяки якій, як доведено археологами, ще дикуни-неандертальці формували для себе штучне середовище. При цьому будівництво було оголошено областю матеріального виробництва, процесом створення архітектури. Утім, незабаром і саму архітектуру визначили як діяльність.

У дійсності ж існує кілька рівнів архітектури, серед яких схематично можна відзначити три наступні.

На першому (нижчому) знаходяться всі продукти будівництва, що не мають естетичної цінності, однак відзначаються більш-менш зручним розплануванням і міцними, надійними конструкціями. Саме вони в основному і формують те штучне середовище, яке служить для життя і діяльності як окремої людини, так і всього суспільства.

До другого рівня відносяться твори дизайну, де не тільки успішно вирішено утилітарні задачі (функціональність і конструктивність), а форми будинків у цілому і їх окремі елементи характерні певною естетичністю. Цим спорудам властива пропорційна злагодженість, у побудові композицій застосовуються прийоми ритму і метру, симетрії й асиметрії, контрасту і нюансу та інші засоби виразності. Виконані з різних матеріалів, конструкції здобувають урівноваженості, ясності членувань і завершеності, тобто тектонічності. Формування зручного, розрахованого на реальні потреби конкретної людини або співтовариства, естетично виразного предметно-просторового середовища, як відомо, і є основною сферою дизайну. Багато десятиліть виконавцями подібних робіт переважно виступають дипломовані архітектори, які, однак, упевнені в тому, що займаються архітектурою.

У дійсності щабель архітектури вищий. Оскільки вона почасти є мистецтвом, вона має не лише задовольняти буденні потреби суспільства, не лише відзначитися естетичними і міцними конструкціями, завдяки яким може існувати протягом декількох поколінь, а і передати цим поколінням властиві своїм творцям уявлення про відчуття простору і часу, про розуміння людиною свого місця в матеріальному світі. Задовольняючи первісну утилітарну функцію і послідовно розширюючи арсенал будівельних конструкцій, архітектура створює художні образи абстрагованих ідей, зміст яких виходить не тільки за межі елементарної потреби укриття, а й гармонізації життєвого простору. Специфіка архітектурної творчості полягає не лише в розв'язанні питань корисності, міцності й естетичності, як слідом за Вітрувієм сторіччями торочать його численні послідовники, а й у духовному

змісті. Тому стародавні зодчі були одночасно жерцями, і свою роботу вважали магією, процес спорудження символізував збагнення світів, вищого — ідеального і нижчого — матеріального. Будучи подібно до живопису або скульптури однією з форм образотворчого мистецтва, *архітектура зображує не форми навколишньої дійсності, а енергію, ширяння думок у просторі і часі*. Різноманітні маси, здобуваючи символічного змісту, формують просторові чарунки, що стають не просто змістом, а змістовною ідеєю художнього твору. Характер взаємодії мас і просторів визначають спрямованість творчості зодчого, світогляд народу й у найнаочнішій, найпереконливішій формі стильові тенденції епохи.

При цьому слід помітити, що чітких границь між зазначеними трьома рівнями не існує, вони розмиті. Використовуючи однакові матеріали і конструктивні елементи, будинок часто буває простим утилітарним формоутворенням, а в інших випадках, вирішуючи ті самі функціональні задачі, піднімається до художнього узагальнення, стає художнім твором.

У зв'язку з викладеним вище стає зрозумілим, що вираз типу «мистецтво архітектури», що полюбляють уживати поряд з журналістами архітектори-професіонали і що навіть має місце в назвах книжок, так само безглузде як «масляна олія» або «солодка насолода». Адже архітектура є не просто мистецтвом, а серед інших видів мистецтва тисячоріччями посідала провідне місце, і повинна посідати далеко не останнє місце в майбутньому, якщо під її творами не розуміти об'єкти безпосереднього будівництва або продукти дизайнерської творчості.

Подібний ієрархічний ряд ми можемо вибудувати й у згаданих письмовій діяльності і малюванні. Більшість грамотних людей пишуть листи, доповіді, записки, скарги і т. п., лише невелика частка яких залишається в архівах як документи, на другому рівні — журналісти, які пишуть на професійному рівні й регулярно друкуються у пресі. А вже на третьому — письменники і поети, твори яких відзначаються не тільки фаховою досконалістю, а й образно-художньою виразністю. Мало хто з пересічних людей чогось не малював олівцем, але грамотні малюнки споруд, машин, одягу виконують лише інженери, дизайнери, модельєри, не вважаючи при цьому свої роботи творами високого мистецтва графіки. Останні є результатом натхнення художників.

**Передумови і способи розгляду начал архітектурної науки.** Предмет нашого розгляду — процес розвитку, або предмет, що розвивається. Подібно до всякого предмету, що розвивається, архітектура являє собою єдність, взаємодію різноманітних сторін, розвивається шляхом заперечення, єдності і боротьби протилежностей, переходу кількісних змін у якісні. Цей предмет знаходиться на історично якісно визначеній, специфічній стадії розвитку. Наука, що відбиває такий предмет, повинна бути, у кінцевому рахунку, системою субординованих категорій.

*Наука про архітектуру*, як і взагалі наука про предмет, що розвивається, спочатку переживає стадію, котра починається з хаотичного уявлення про предмет, з почуттєвого конкретного, і полягає переважно в його аналізі, у вичленуванні його найпростіших сторін і відносин.

Передбачаючи подальший виклад, спробуємо дати низку визначень вихідної абстракції. Найважливіші з них наступні:

1) У вихідній абстракції відбивається таке відношення предмета, яке дали розкласти не можна, не виходячи за рамки цього специфічного предмету.

2) У вихідній абстракції відтворюється відношення, що є найпростішим у порівнянні з іншими сторонами досліджуваного специфічного предмету.

3) Вихідна абстракція відбиває зародкове протиріччя, на основі якого і з якого виростають всі інші відносини такого предмету.

4) Вихідна абстракція відтворює історично первинне відношення предмету.

5) Вихідна абстракція відображає найпростіше відношення предмету й отже, деяку сукупність різних, різноманітних сторін.

Усі ці визначення являють собою *рефлексування* з приводу *вже пізнаного* загалом процесу, сходження від абстрактного до конкретного.

Наша задача полягає в тому, аби строго слідкувати за розгортанням *логіки архітектури*, не забігати вперед, не визначати уже відомі відносини, категорії предмету через ще невідомі, більш розвинуті відносини, категорії. Таким шляхом пішов Г. В. Ф. Гегель у «Науці логіки» (1812–1816 рр.); спробуємо конспективно наслідувати його прикладу, як це було зроблено у попередньому розділі цієї книжки.

Розвиток думки в теорії є, з одного боку, розвиток доказових визначень, з іншого боку, цей самий *доказовий* рух думки є подолання визначень, котрі спочатку виступають як прості *постулати апріорно даних положень*.

Припустимо, читач нічого не знає про архітектуру. У дійсності такої людини не існує, тому що кожна людина вже до знайомства з теорією має той або інший запас відомостей про предмет, і вивчення теорії опосередковується, переломлюється через отримані раніше знання.

**Будинок як елементарна форма архітектури.** Архітектура міст<sup>50</sup> виступає величезним скупченням будинків і споруд<sup>51</sup>, певним чином упорядкованих, а окремий будинок опиняється елементарною формою цієї архітектури. Тому ми розпочнемо з аналізу будинку як певної одиничності.

Начало є безпосереднім, невизначеним і стосовно самого себе, так і стосовно того, з чого воно відбулося, завдяки чому стало началом. Тут ще не виявлено необхідність існування сторін і зв'язків усередині будинку. Виходить, начало виявляється ще неопосередкованим, невизначеним логічно й усередині себе. Елементарна форма виступає також безпосереднім буттям предмету. Початок є єдність буття і небуття предмету, тобто становлення. Становлення являє собою протиріччя. Від категорії становлення здійснюється перехід до категорії наявного буття. У наявному бутті думка «повертається» до буття, але вже на основі заперечення становлення, яке саме було запереченням буття. Це заперечення також є протиріччям, оскільки заперечення колишньої категорії новою категорією є збереженням, ствердженням колишньої категорії як моменту нової категорії. Так, будинок — це маса, що розділяє простір на внутрішнє й зовнішнє, маса, яка

ізолює простір. Це факт, даний у живому спогляданні і функціональній. «Небуття, прийняте в буття, таким чином, що конкретне ціле має форму буття, безпосередності, становить *визначеність* як таку»<sup>52</sup>. Дійсно, лише на рівні категорії наявного буття з'являються теоретично доказові визначення, уперше з'являється теоретична визначеність. Стає очевидним те, про що ми міркуємо і що сприймаємо як категорію. Технологія такого поділу і його масштабу в цьому випадку несуттєві: це може бути і «необмежена скульптура»<sup>53</sup>, де внутрішній простір дорівнює нулю, і «негативне зодчество», «негативна архітектура»<sup>54</sup> печери, де зв'язок з зовнішнім простором безпосередньо втрачається, хоча функція ізоляції від нього зберігається в повному обсязі. «Якість, узята таким чином, щоб вона, будучи розрізною, визнається за *суцце*, є *реальність*; вона ж, обтяжена деяким запереченням, є *заперечення* взагалі, а також деяка якість, яка вважається, однак, *недоліком*»<sup>55</sup>. Іншими словами, якість, коли в ній виявляється заперечення, є *реальність*. Заперечення, виявлене в якості, саме й є якість, тому що воно дано безпосередньо (невідома причина саме такого, а не іншого заперечення) і є негативне визначення будинку як тотожного до маси. Від розгляду того, що заперечується — *першого заперечення*, — свідомість дослідника з необхідністю повертається знову до першої частини визначення маси (будинок є маса). Але тепер вона з'являється зі знятим запереченням, тому що стає очевидно, що виділяється саме і тільки самий факт розмежування простору на внутрішній і зовнішній. Відбувається заперечення заперечення. *Результат заперечення заперечення* — *наявне буття, але перетворене наявне буття, оскільки в ньому зняте заперечення*. Це є *щось*<sup>56</sup>.

Кожний такий будинок, тобто кожну таку масу, можна розглядати як з боку якості (матеріал, форма), так і з боку кількості — як власне фізичне поняття маси і розмірів будинку. Тут ми намагаємося репрезентувати логіку *певного предмету взагалі*, і якщо кожний предмет, що розвивається, являє собою внутрішню єдність різноманітних сторін, постає питання щодо взаємодії різних предметів, які розвиваються. Тоді виявляється, що не всі сторони предмету, який розвивається, цілком породжені його розвитком, але що цей предмет, необхідно виникаючи з інших предметів і процесів, включає ті або інші їхні сторони, переутворюючи їх і підкоряючи своєму рухові, перетворюючи на свої «органи».

Ми висуваємо думку про існування однієї маси будинку поряд з іншими масами-будинками, іншими словами — спеціально констатується: *є щось і є інше*. Колись щось і інше ще спеціально не розчленовувалися: «вони (щось і інше. — А. Б.) найближчим чином байдужі одне до одного; інше є також щось *наявно суцце*, але невизначене як заперечність, котра властива щось (Negatives des Etwas), — інше»<sup>57</sup>. Прошу звернути увагу, що ми поки не говоримо про відношення мас як будинків одне до одного і до людини, — ми лише коротко, і притому не у всіх важливих моментах, прагнемо намітити логіку відтворення якості і кількості будинків як різних мас. Кількісна сторона будинків як фізичних мас фіксується лише у деяких основних моментах.

Таким чином, ми спочатку фіксуємо існування безлічі будинків як мас, кожна з яких має свої розміри, форму, матеріал, колір, фізичні властивості, але які не знаходяться у жодному відношенні ані до людини, ані один до одного. Чи дійсно немає такого відношення?

**Логічне й історичне.** Логічне — те, що піддається закономірностям розвитку мислення; історичне — те, що підпадає під закономірності розвитку суспільства у часі і просторі. Логічне і історичне в архітектурі поєднують категорії «якість» і «кількість», «форма» і «зміст». Архітектура міст (а це переважний тип, типова архітектура) виступає як величезне скупчення певним чином упорядкованих будинків і споруд, а окремих будинків — як елементарна форма міської архітектури.

Закон мислення являє собою немовби стрижень, на який нанизуються категорії. Наприклад, поняття «будинки». Будинок — це маса, котра ізолює простір; це маса, котра розділяє простір на внутрішнє і зовнішнє. Це є факт, даний у живому спогляданні. Отже, вибір фактів, які підлягають вивченню, і тут визначає теоретичне положення, що на початку сходження саме не є доведеним.

Теоретичний доказ починається там і тоді, де і коли починається встановлення єдності різних фактів. Г. В. Ф. Гегель у досить абстрактній формі, але надзвичайно глибоко обіймає логічну суть справи: «Небуття, прийняте в буття таким чином, що конкретне ціле має форму буття, безпосередності, складає визначеність як таку»<sup>58</sup>. Дійсно, лише на рівні категорії наявного буття з'являються теоретично доведені визначення, тобто вперше з'являється, так сказати, теоретична визначеність. Можна бачити, що перехід до логіки від становлення до наявного буття Гегель відтворює дійсний розвиток думки, узятий з чисто логічної сторони. Але якщо у Гегеля поняття саме з себе народжує категорії, то у К. Маркса цей логічний перехід відбувається по-іншому. Посилка, прийнята поки безпосередньо, без теоретичного доказу, змушує звернутися до даних живого споглядання, до фактів, до практики, до осмислення фактів у єдності з наявною посилкою, прийнятою немовби апріорним чином. З одного боку, прийнята посилка змушує вибрати лише певні факти, з іншого боку, — самі факти виявляють свій зв'язок і диктують перехід від однієї категорії до іншої. Проте, і в цьому випадку з суто логічної сторони мається перехід саме від становлення до наявного буття.

Технологія такого поділу і його масштаби в даному випадку не суттєві: це може бути і «необмежена скульптура», де внутрішній простір дорівнює нулю, або «негативне зодчество», «негативна архітектура» печери, де зв'язок з зовнішнім простором безпосередньо втрачається, хоча функція ізоляції від нього зберігається в повному обсязі<sup>59</sup>. «Якість, узята з тієї сторони, що вона, будучи розрізною, визнається суцільним, є реальність; воно ж, обтяжене деяким запереченням, є заперечення взагалі; це — також певна якість, але така, котра визнається недоліком»<sup>60</sup>. Іншими словами, якість, коли в ній виявляється заперечення, є реальність. Заперечення, виявлене в якості, саме є якість, тому що воно дано безпосередньо (невідомо причина саме такого, а не іншого заперечення) і є

негативне визначення будинку як тотожного масі. Від розгляду того, що заперечується, — першого заперечення — свідомість читача з необхідністю повертається знову до першої частини визначення маси («будинок є маса»). Але тепер вона з'являється зі знятим запереченням, тому що стає очевидним, що виділяється саме і тільки самий факт розмежування простору на внутрішнє і зовнішнє. Відбувається заперечення заперечення. Як відомо, відповідно до закону заперечення заперечення розвиток складається з певних циклів, в рамках яких розв'язуються властиві кожному з них протиріччя. Специфічним способом і разом з тим змістом переходу від однієї сходинки розвитку до іншої в рамках такого циклу є заперечення, а ланцюг заперечень, котрі особливим чином взаємопов'язані, й утворює зміст розвитку. Закон заперечення заперечення розкриває роль кожного заперечення у розвитку, зв'язок між ними, а також результат подвійного заперечення — основну тенденцію, напрям розвитку<sup>61</sup>. Результат заперечення заперечення — наявне буття, але перетворене наявне буття, тому що в ньому вже зняте заперечення. Це є «щось». Якщо ми порівняємо з цим рухом думки розгортання категорій у логіці Гегеля, то виявиться, що з чисто абстрактно логічної сторони Гегель висловлюється точно: «Отже, фактично наявним виявляється наявне буття взагалі, розходження в ньому і зняття цього розходження; не наявне буття, позбавлене розходжень, як спочатку, а наявне буття як знову рівне самому собі завдяки зняттю розходження, як простота наявного буття, опосередкована цим зняттям. Ця знятність розходження є власна визначеність наявного буття. Таким чином, воно є усередині-співбуття; наявне буття є наявне суще, щось»<sup>62</sup>. І якщо «щось» — результат розібраного заперечення — є повернення до безпосередності наявного буття, до безпосередності першої частини визначення, то це наявне буття тепер уже також є і опосередкованим запереченням заперечення. Кожну таку масу можна розглядати з боку якості (матеріал, форма) і з боку кількості — як власне фізичне поняття маси і розміри<sup>63</sup>.

Гегелівська «Наука логіки» не є логіка якісно визначеного предмету, це — логіка предмету взагалі. Тому Гегель у своїй «Логіці» не знайшов взаємодію якісно різних, специфічних систем взаємозв'язків сторін різних предметів. Він бачить одну-єдину систему внутрішніх взаємозв'язків і вважає, що всі її сторони виникають усередині цієї системи. Наше дослідження представляє логіку визначеного предмета взагалі, і якщо кожен предмет, що розвивається, являє собою внутрішню єдність різноманітних сторін, встає питання про взаємодію різних предметів, котрі розвиваються. Тоді виявляється, що не всі сторони предмета, який розвивається, цілком породжені його розвитком, але що цей предмет, необхідно виникаючи з інших предметів, процесів, включає ті чи інші їхні сторони, підкоряючи своєму рухові, перетворюючи на свої «органи». Ми висуваємо на авансцену думку щодо існування маси будинку поряд з іншими масами — будівлями і спорудами.

Спеціально констатується: є щось і є інше. Колись щось і інше спеціально не розчленовувалися, «вони найближчим чином байдужі один до одного; інше є теж деяке безпосередньо наявне суще, деяке щось; заперечення, таким чином, має

місце поза їх обох<sup>64</sup>. Ми поки не говоримо про відношення мас як будинків один до одного і до людини. Ми лише коротко і притому не у всіх важливих моментах намічаємо логіку відтворення якості і кількості будинків як різних мас. Так, тут не може бути зображена якісна нескінченність мас будинків, тому що для розуміння будинку і взаємодії між будинками (будинок — будинок, будинок — людина) не потрібно знання єдності мас будинків, досить констатувати їхнє розмаїття. Якісна ж нескінченність мас як будинків є їхня суспільна єдність, і вона підлягає розгляду при вивченні іншого чинника будинку.

Кількісна сторона будинків як фізичних мас також фіксується лише у деяких основних моментах. Оскільки маси досліджуються тут лише в їхній ізольованості одна від одної, остільки кількісна визначеність виступає тією мірою, якою вона виявляється при пізнанні ізольованого будинку (ізольованого від інших будинків і від людини), остільки, безперечно, що ми виділяємо лише визначену кількість у її найпростішій визначеності: число й одиницю, просту рахункову кількість, але аж ніяк не розходження екстенсивної й інтенсивної величини і не кількісне відношення. Фіксується суто зовнішня певна кількість (розходження масштабів, почасти умовних) і безпосередній зв'язок визначеної кількості з якістю (наприклад, масштаб котеджу — людина, масштаб собору — навколишні будинки, масштаб піраміди — космос, і т. ін.: тут видно, що розходження масштабів почасти залежить від природи вимірюваних споруд).

У той же час об'єкт, який «вітає» у свідомості дослідника, є будинок як об'єкт архітектури. Таким чином, будинок усе ще виступає як «спокійне буття» елементарної форми, яка усяк час стає. Будинок і тут ще є те, що і є, і не є архітектурою, але є становленням архітектури, власним буттям архітектури, узятим з боку загального, онтологічного буття. Таким чином, спочатку ми фіксуємо існування безлічі будинків як мас, кожна з яких має свої розміри, форму, матеріал, колір, фізичні властивості, але які не знаходяться у жодному відношенні ані до людини, ані одна до одної.

Інший чинник будинку — це стає наочним саме в місті — порівнянність будинків один з одним. Не тільки вигадана порівнянність однорідних (за вимістю) розмірами будинків, але порівнянність істотна, яка дозволяє говорити, що цей будинок гарний, а той — поганий. Таке порівняння є ні що інше, як відношення людини до будинку, що виявляється на поверхні як відношення між будинками. Людина з давніх-давен виступає мірою речей. Тут порівняння є не просто кількісним, але аксіологічним, тобто ціннісним.

Кожна якість безпосередня. Відношення якостей є «зняття» безпосередніх якостей, воно є опосередкування якостей. Опосередкування виступає як суто кількісне, випадкове. Те, що опосередковується, уявляється таким, що не має внутрішньої самостійності, тобто суто опосередкованим. Безпосередність якості заперечується опосередкуванням. Але це не просте заперечення, а саме «зняття»<sup>65</sup>. Міра є заперечення байдужної кількості і заперечення заперечення якості, тобто «повернення» до якості на новій основі. Момент «повернення» до якості по мірі

полягає в тому, що якість безпосередня, безвідносна, міра ж є внутрішньо самостійна, тобто також безвідносна, але це вже безвідносність, котра отримана через заперечення відносини, і відношення вже передбачається як момент внутрішньої самостійності<sup>66</sup>.

Таким загальним у всіх будинках є те, що вони — твір людини. Причому лише в другу чергу це творіння людських рук, які створили масу, а в першу — твір інтелекту: сплав задуму, ідеї, мети, волі, тобто чинників ідеальних, що створили образ, і чинників матеріальних, реалізація яких залежить від волі й економічних можливостей суспільства або приватної особи.

Якщо ми відволікаємося від маси, тим самим абстрагуємося і від раніше констатованого, проявленого зовні зв'язку маси і сприйманого образу (відношення носія до того, що носить). Зовнішній зв'язок заперечується. Звичайно, не в тому смислі, що ми стверджуємо тепер просту відсутність зовнішнього зв'язку: зовнішній зв'язок продовжує існувати в дійсності, і дійсність мається «на увазі» у свідомості, не зникаючи зовсім. Але тимчасово від неї відволікаються, концентруючи свідомість не на дійсності, уявляючи собі, що сталося б, якби цього зв'язку не існувало, і одночасно усвідомлюючи, що дійсність існує. Однак на перший план у свідомості висувається заперечення, відволікання від зовнішнього зв'язку (маси і сприйманого образу).

В цьому процесі міра є перехід, що намітився, від якості до сутності, від безпосереднього до опосередкованого, перехід, який міститься ще у сфері безпосереднього. Зі сказаного вище випливає, що речі (будинки є свого роду суспільна річ) внутрішньо однакові не безпосередньо, а завдяки опосередкуванню — зв'язкові. Речі внутрішньо однакові як результати опосередкування, процесу, який породжує внутрішню однаковість. Тут ми бачимо, що якщо раніше (при порівнянні мас одна з одною) загальне виступало однаковістю безпосередніх якостей, тепер починається перехід до розгляду загального як опосередкування, як зв'язку. Останнє розуміння загального є більш глибоким, ніж воно у «знятому» виді припускає розуміння однаковості якостей — якостей, які дані безпосередньо. Попередній хід пізнання зберігається в перетвореному виді, а саме — як момент більш різнобічного і глибокого знання. Ця однаковість простежується історично: спочатку всі будинки однакові як томи проектною документації, і лише, здобуваючи реальну масу, тілесність, дійсність, вони здобувають і якість — фізичний розмір, матеріал, колір.

Відволікання від тілесності (маси) будинків означає, що залишається лише одна властивість, а саме те, що вони — продукти архітектурної творчості, немовби твори мистецтва. Міра, внутрішня однаковість, загальне як зв'язок виявляються продуктом, результатом виробляючої причини (творчості), процесу. Якщо вище йшлося про міру стосовно до заперечуваних нею якості і кількості, то тепер міра виступає як результат субстанції, тобто процесу, що її породжує. Будучи продуктом, результатом однієї і тієї самої виробляючої причини, будинки мають здатність вступати у відносини один з одним: маються на увазі суспільні відносини.



Процес, який призводить до результату, має дві сторони: одна утворює масу, почуттєву форму результату (праця муляра, бетонника, маляра), інша створює міру, красу, внутрішнє, загальне як опосередкування якісно різних результатів (творчість архітектора). У цьому випадку слід відвернутися від першої сторони процесу і результату. Причому процес, узятий у цьому аспекті (будівництво), не вивчається ще у визначеності його усередині себе, а розглядається поки в найзагальнішому виді стосовно до свого результату, а також до процесу і результату, узятим у другому аспекті (до процесу і результату проектування). Причина, що створює міру, шукане загальне, характеризується при цьому негативно, а не позитивно, тобто як причина, котра зберігається при запереченні, відволіканні від причини, що робить якість<sup>67</sup>. Усі ці будинки являють собою тепер лише вираження того, що вигадано архітекторами, прояв задуманих ними образів. Як кристали цієї загальної їм усім суспільної субстанції вони суть твори мистецтва.

Архітектурна творчість (та й будь-яка інша) лише по видимості є індивідуальною. Але з вузького погляду (будинку) є сутність, з широкого погляду (містобудування, системи будинків) є якість. Сутність у малому є якість у великому. Але тому що ми поки аналізуємо головним чином мале, відзначене протиріччя лише намагається. Перший крок після виявлення міри, загального рівної величини у відносинах різних певних кількостей — відволікання від раніше виявленого безпосереднього, від наявного буття (від маси) як від несуттєвого. Шукане загальне і наявне буття є істотне і несуттєве. Міра (краса) є перехід до сутності. Міра, узята як заперечення наявного буття, є сутність, а точніше — істотне. Разом з тим сутність з'являється також як безпосередня сутність, тобто шукане загальне поки є тільки загальна якість рівної величини в кількісних відносинах, себто міра. Буття (маса) при перебуванні загального рівної (порівнянної) краси має не саме по собі, а є тільки запереченням сутності, тобто воно важливо лише тим, що від нього треба відвернутися.

Значить, і буття (маса), і сутність (образ) тут знаходяться у відношенні несуттєвого й істотного, обидві безпосередні і байдужні одна до одної (фіксується саме відволікання їх одна від одної). Тому сутність (образ) саме тому виявляється наявним буттям, що від буття (маси) лише відволікаються, а сутність (образ) лише істотна. Сутність (образ) є туг, таким чином, перше заперечення (відволікання від маси). В «Науці логіки» Гегеля сутність потім визначає себе у видимість. Коротко кажучи, за Гегелем, видимість є буття не просто як несуттєве, воно є «буття, позбавлене сутності», не-сутність. Видимості поза незначністю буття, поза сутністю немає<sup>68</sup>. Видимість є безпосереднє, оскільки в ній безпосередньо дана сутність. Забігаючи вперед, скажемо, що видимість не є явище сутності.

Спробуємо розібратися. Шукане загальне і наявне буття є істотне і несуттєве. Міра (наприклад, краса) є перехід до сутності. Міра, узята як *заперечення* наявного буття, є сутність, а точніше, — істотне. Разом з тим сутність з'являється як безпосередня сутність, тобто шукане загальне поки є тільки загальна *якість* рівної величини в кількісних відносинах, міра. У «Вченні про сутність» другої частини

«Науки логіки» Гегеля, сутність виявляє себе через *видимість*. Простіше кажучи, за Гегелем, видимість є буття не просто як несуттєве, воно є «буття, що позбавлене сутності»<sup>69</sup>, тобто *не-сутність*: видимість. У категорії видимості безпосереднє фіксується з боку безпосередньої даності сутності в цьому безпосередньому, а сутність — просто як результат заперечення буття. У категорії явища на перший план виступає не те, що сутність виявляється *безпосередньо*, але те, як *сутність перетворюється на видимий рух*, тобто як вивчається самий «механізм» зв'язку сутності з безпосереднім.

У видимості несуттєве з'являється вже не просто байдужим до сутності: несуттєве (маса) виступає тепер як визначене сутністю, але сутність визначає несуттєве негативно (з'ясовується підстава того, від чого відволікаються при розгляді маси). Позитивне визначення сутністю несуттєвого цим ще не розкривається, тому несуттєве розуміється поки що як безпосереднє, опосередковано ж воно є сутністю лише негативно. Видимість виникає в результаті заперечення буття сутністю і полягає в тому, що буття береться на основі пізнаної сутності з боку негативного формування буття сутністю. Категорія видимості виникає тому, що свідомість читача при розгляді маси, як такої, що не бере участі в утворенні шуканого загального, повертається до первісної характеристики маси. Але встановлюючи, що маса не «входить» у шукане загальне, ми тим самим даємо нове визначення цього загального. Визначення суто негативне (апофатичне): шукане загальне, сутність не є маса (раніш йшлося про те, що маса не є шукане загальне, сутність). Таким чином, сутність у співвідношенні з видимістю визнається тільки як заперечення (несуттєвого). Шукане загальне є те, що залишається при відволіканні від маси. Але з попереднього ходу думки відомо, що шукане загальне є, хоча воно і було зрозуміле як міра, тобто ще не як сутність, а поки лише як перехід до сутності. Отже, сутність і є, і не є запереченням. Виходить, сутність і дорівнює собі, і не дорівнює, причому це є діалектично нерозчленована єдність.

Але тепер і сам будинок, як бачимо, має «здобути» зовсім новий вигляд. Справді, оскільки ми відвернулися від його маси, ми разом з тим відвернулися також від тих складових частин і форм його тіла, які становлять його масу. Тепер це вже не триповерховий або п'ятидесятиповерховий, дерев'яний, цегельний, кам'яний або бетонний будинок. Усі фізичні властивості згасли в ньому. Так само тепер це вже не продукт праці муляра або теслі, бетонника або взагалі будь-якої іншої продуктивної праці, це — твір мистецтва.

Ми бачимо, що думка рухається у визначенні істотного шляхом заперечення заперечення. Але самий цей мікровиток спіралі є лише перше заперечення іншого витку. Дійсно, скрізь тут сутність і несуттєве, видимість з'являються або байдужими один одному, або сутність визначає несуттєве апофатично. Отже, перше заперечення сутністю буття ще зберігається. Сутність поки не показана в якості позитивно визначеного буття. У цьому сенсі не зроблено перехід до наступного заперечення. Він відбудеться лише тоді, коли буде завершений розгляд сутності самої по собі, і ми перейдемо до викладу форм прояву сутності.

Загальне рівної величини у співвідношенні різних певних кількостей, що стали у виді міри, єдності кількості і якості, перетворилося потім на істотну тотожність. Тепер йдеться про те, якою є кількість суттєвої тотожності. Суттєва (істотна) тотожність є результат дії виробляючої субстанції (творчості архітектора), результат її продуктивного процесу. Інакше кажучи, істотна тотожність є тотожність походження. Речі, які походять з одного й того самого, істотно тотожні. Їхня субстанція є процес їхнього походження. І істотна тотожність (образ), і виробляюча його субстанція (творчість архітектора) можуть змінюватися, залишаючись самі собою, тобто лише кількісно. Величина кількості істотної тотожності вимірюється величиною, кількістю субстанції (величиною абстрактної праці). Якщо ми абстрагуємося від маси, будинки розрізняються між собою як представники стилістики готики, бароко, класицизму, постмодернізму тощо, тобто вигаданих категорій, за якими вони можуть бути розрізнені як форми мистецтва і спродуковані ними образи.

Зупинимось на деяких констатаціях. Образ є сутність будинку. Простір є сутність образу. Творчість — субстанція, або причина, яка продукує сутність. Маса є якість будинку. Конкретна праця будівельника являє собою формальну субстанцію, або причину, що робить якість, почуттєво сприйману форму. Субстанція двоїста. Будинок є буттям архітектури<sup>70</sup>. Отже, йдеться про сутність і субстанцію буття предмету. Характеристика сутності і субстанції, буття предмета має певну специфіку.

Головна задача, що стоїть в цьому випадку перед архітектором, — зображення сутності, а не її субстанції. Субстанція важлива лише остільки, оскільки вона зберігається у своєму результаті, у сутності. Субстанція розкривається з боку моменту її завершеності, фіксованості. При цьому констатується відношення сутності і субстанції як відношення результату і процесу, виробленого і виробляючого; фіксується також субстанція формальна, тобто така, що виробляє почуттєво сприйману форму (масу), тією мірою, якою вона зберігається у своїх результатах. Але самий процес, процес дії субстанції не стає об'єктом уваги, що зовсім закономірно. Проте, оскільки йдеться лише про результат процесу, самий процес не може бути абсолютно виключений з поля зору. Надзвичайно істотною є та обставина, що думка йде від зображення результату до процесу, узятому тією мірою, якою він закріплюється в результаті

Існують дві сторони субстанції: архітектурна творчість і процес будівництва<sup>71</sup>. Сутність, пізнана в її суперечливості, виступає в саморусі, у процесі дії виробляючої субстанції. Імпульс руху і підстава сутності виявляються в ній самій, вона сама служить своєю власною підставою. При розгляді сутності буття предмета ми оминеємо протиріччя сутності буття, не зупиняємося на протиріччі як підставі, а відразу приступаємо до відношення підстави й обґрунтованого.

Спочатку сутність (образ) виступає і підставою, і обґрунтуванням. Обґрунтоване є усі раніше виділені визначення сутності (сутність сама по собі, істотна тотожність, істотне розходження). Підстава є відношення сутності до самої себе.

Раніше виділені визначення сутності виступають як форми сутності, форми у відношенні до сутності. При цьому у відношенні «форма — сутність» і форма, і сутність є одне і те саме, кожна форма сутності є вся сутність у певній формі.

Зафіксуємо рух думки до відношення «форма — сутність». При переході до розгляду форми образу або кресленника попередній виклад сутності уявляється у новому світлі. Образ (сутність) виступає як підстава, а форма — як обґрунтоване. Підстава від обґрунтованого й обґрунтоване від підстави ще нічим конкретним не відрізняються. Єдиний аспект форми, який тут виявляється, це визначеність сутності стосовно до самої сутності, оформленість сутності у самій собі і самої по собі. Отже, сутність є форма, форма є сутність, сутність оформлена, а форма істотна. Зображуємо реальний предмет, який не залежить від того, хто пізнає, при цьому ми звертаємося до даних живого споглядання і до вже встановлених визначень предмету. Саме на такому шляху виявляється нова визначеність форми і її ставлення до сутності. Будинки є будинками, якщо вони водночас є і масами, і носіями образу. Тому форма будинку подвійна: натуральна форма (маса як така) і форма образу. Слідом за цим звернемося до *співвідношення натуральної форми й образу*.

Сутність (образ) з'являється стосовно форми (натуральної форми) безформною невизначеністю, або, інакше кажучи, — матерією. Неважко помітити, що тут термін «матерія» має зовсім інший зміст, ніж при розгляді відносини матерії і свідомості. Форма як натуральна форма будинку припускає названу матерію. Матерія допускає цю форму. Натуральної форми будинку немає без образу, образу немає поза натуральною формою будинку. Разом з тим матерія (сутність як безформне невизначене) байдужна до форми, а форма — до матерії. Образ будинку байдужний поки до його натуральної форми, і навпаки. Вони не формують один одне, хоча і припускають один одного. Отже, підстава й обґрунтоване визначаються вже не просто як тотожні один одному (заперечення ж їх один одним не просто невизначене заперечення): підстава й обґрунтоване тепер розрізняються як байдужні один одному, але такі, що передбачають одне одного. Тут проступило відношення «форма — матерія». Це перше заперечення.

Образ невловимий, доки він не розглядається як результат суспільних відносин, як певна комунікація, засіб спілкування між творцем (архітектором) і глядачем, мешканцем<sup>72</sup>. Форма образу не є образ, але вона і не байдужна до образу, а є формою образу. Форма образу і є, і не є образ. Образ же оформляється вже не тільки всередині себе, а і зовні, — він оформляється у формі образу саме як образ. Форма сутності тут не тотожна сутності, як раніш у відношенні «форма — сутність», форма сутності і тотожна сутності, й водночас у тому самому відношенні виключає сутність. Отже, сутність з'являється як зміст. Сутність оформлена зовні, разом з тим форма є не байдужність до сутності, а форма сутності. Колишні двоє відносин («форма — сутність», «форма — матерія») знімаються у відношенні «форма — зміст». Це прояв закону заперечення заперечення. Зовні рух думки виглядає так: від простої назви і констатації подвійності форми будинку через запе-

речення обставин, при яких сутність не виявляється (відповідає характеристиці співвідношення «форма — матерія»), до визначення умов прояву сутності (відповідає характеристиці відносини «форма — зміст»).

У відношенні «форма — зміст», узятому з боку форми, йшлося про те, що саме є форма у зв'язку зі змістом. І відповідь була найзагальнішою. Тепер питання полягає в тому, як форма виникає зі змісту. Відповідь у рамках загального відношення «форма — зміст» є тавтологічним: форма образу походить з образу. Підстава, зміст (образ) у процесі обґрунтування виступає тотожним до обґрунтованого, до форми. Це те, що Гегель називав формальною підставою.

Далі зміст підстави і зміст обґрунтованого виступають байдужними один до одного. Обґрунтоване (проектна форма образу) одержує свою власну визначеність ще не з підстави, а в порівнянні з натуральними формами будинків. Підстава й обґрунтоване стали різними за змістом. Вони ще байдужні один до одного, й обґрунтування залишається ще простою тавтологією. Гегель називає таке відношення підстави до обґрунтованого реальною підставою.

Образ, що не виявляється, — не є архітектурний образ. Це може бути образ будівельний, тобто рефлексія форм побудованого як такого. Але задача архітектора донести до споживача його продукції образ за допомогою форми. Він повинний донести його до будівельника, тобто створити проміжний носій, проміжну форму образу — кресленик. В окремому випадку це може існувати у формі словесного опису, макету, комп'ютерного файлу і т. д. Так, наприклад, «більшість будівель так званого «наришкінського стилю», — вважає І. С. Ніколаєв, — будувалися, очевидно, без проектних креслеників. Основним проектним документом були ... «кошторисні розписи»..., де було наведено дуже докладно, з усіма розмірами і деталями опис майбутньої споруди..., не тільки вказівки на застосування тих або інших матеріалів і основні розміри частин будинку, але і вимоги запозичити форми деталей, наприклад, вікон, лиштв, ганків і т. п. від існуючих будівель на вибір замовника»<sup>73</sup>. Таким чином, архітектурна маса виступає безпосередньо (її підстава тут не розглядається). Архітектурна маса байдужна до свого співвідношення з образом, але разом з тим вона співвідноситься з образом, хоча це співвідношення є зовнішнім до масі.

Розглянемо те саме у категорійному плані. Мається умова, без якої неможливий прояв сутності. Значить, умова є передумовою підстави як підстави форми прояву. Умовою є безпосереднє, різноманітне наявне буття. Це безпосереднє співвіднесене з підставою, але не зі своєю підставою; у безпосереднього в силу його безпосередності підстава відсутня. Умова є передумовою сутності як підстави форми прояву, тобто умова співвідноситься з підставою. У цьому відношенні умова, будучи безпосереднім, залишається байдужним підставі і виступає безумовною.

Сенс комунікативного відношення образу є зміст образу як підстави, а зміст маси є тут безпосередній матеріал, цей матеріал є зовнішнім для образу, і разом з тим входить у форму образу, є її моментом, оскільки образ реалізований у будинку. З категорійної точки зору ця картина представляється в такий спосіб. Форми

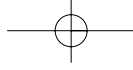
прояву немає поза умов, але форма прояву існує не тому, що є умови, а тому, що є підстави. Співвідношення підстави утворюють форму його прояву. Співвідношення підстави є тут тільки-но порожній рух співвідношення сутностей у їхній істотній тотожності. Усе-таки саме співвідношення підстави створює форму прояву, і є формою прояву. Оскільки підстава співвідноситься із собою, остільки вона є безумовною. Співвідношення підстави має свій власний зміст — на противагу умові. Перше є зміст підстави. Умова ж є безпосередній матеріал, котрий є зовнішнім для підстави, і в той же час — входить у зміст співвідношення підстави. Таким чином, умова і підстава і байдужні один одному, безумовні, безпосередні, й опосередковані один одним, причому в тому самому співвідношенні підстави. Це перше заперечення нерозрізної єдності умови і підстави.

Оскільки форма образу здійснюється, стає дійсністю, маса й образ виступають лише моментами форми, а не байдужними один до одного. Маса, якщо визначає винятково форму прояву образу, має значення лише остільки, оскільки в ній виражається образ, але не сама по собі; образ важливий тільки з огляду на те, що він виражається в масі, а не сам по собі. Отже, маса й образ при розгляді форми образу уявляються існуючими лише одне через інше; вони зливаються у ціле, взаємно припускають один одного, полагають себе через заперечення один одного. Підстава й умова «знижуються» один одним, перетворюються на моменти цілого. Форма прояву реалізується, виходить в існування. Усі її умови мають у наявності. Відбувається заперечення заперечення співвідношення умови і підстави.

**Співвідношення підстави архітектурного образу.** Однак якщо прояву образу немає без маси, то *прояв образу існує не внаслідок маси, а внаслідок образу*. Саме образ як комунікативне відношення творця і глядача-користувача-будівельника-замовника є те, що створює форму прояву образу. Зміст комунікативного відношення образу є зміст образу як підстави, а зміст маси є тут безпосередній матеріал, цей матеріал є зовнішнім для образу, і разом з тим входить у форму образу, є її моментом. (Оскільки *образ* реалізований у *будинку*.)

Перехід до студіювання форми образу не означає, що поняття образу залишається тим самим, або, інакше кажучи, — поняття образу незалежне від розуміння форми образу. Розгляд форми образу є разом з тим розвитком поняття образу. Сприйняття будинків виступає істотно важливим для визначення самого образу. Образ будинку виявляється в його масі, у натуральній, почуттєво сприйманій формі. Отже у явищі сутність наявна безпосереднім чином. Але маса не є просто безпосереднє у прояві образу. Маса опосередкована образом, і тому служить формою прояву образу. Таким чином, явище не є чиста безпосередність, а є безпосередність, котра опосередкована сутністю. Інакше кажучи, явище є істотне існування, істотна безпосередність.

Після розгляду форм прояву образу ми вже маємо у розпорядженні доведення того, що образ може виражатися у всіляких формах: як у масі безпосередньо, так і в зображеннях, у тому числі й у загальній формі — проекті. Це постійне у явищах, які змінюються, є те, що Гегель називає законом явища<sup>74</sup>. Виявлене істот-



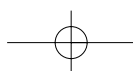
не і прояв сутності — не одне й те саме. Образ, що виявляється, і прояв образу в масі є різне, тому що образ існує до його прояву і не створюється його проявом. Тут образ і розмаїття натуральних форм його прояву виступають у протиставленні один одному.

Образ окремого будинку є лише момент світу архітектурних образів і існує у внутрішньому зв'язку з ним. Прояв образу цього будинку припускає наявність розмаїття мас, їхнє існування як саме мас, тобто подібність у розмаїтті, і всякий раз саме цю масу. Отже, у явищі кожна з його стійких сторін не тільки мається у відсутності іншої сторони, але й з необхідністю припускає іншу сторону. Архітектурна маса, як і будь-яка інша маса, і маса як ця певна маса, обидві є наявними і єдиними, і водночас вони різні, байдужні одна до одної. Єдність і — разом з тим — байдужність цих різних стійких сторін явища є закон явища. Отже, безпосередність явища є одна з його стійких сторін. Ця безпосередність, з одного боку, являє собою несуттєву безпосередність, оскільки кожна маса залишається чимось ззовні безпосередньо даним стосовно образу будинку, який у ній виявляється. З іншого боку, безпосередність маси у прояві образу вже не є проста безпосередність, а безпосередність, котра опосередкована належною сутністю.

Маса або будь-яке інше зображення кожного будинку в архітектурному відношенні має значення не сама по собі, а лише як втілення образу. Явище і закон явища за істотним змістом являють собою одне й те саме. Закон є те постійне, що зберігається в явищі. Явище є випадкове, минуше у зміні явищ, безпосередне в єдності з законом явища. «Закон знаходиться не по ту сторону явища, а безпосередньо наявний у ньому; царство законів — це *спокійне* відображення існуючого або світу, що є. Вірніше, однак, обоє становлять одну цілісність»<sup>75</sup>. Отже, закон явища ще байдужний до несуттєвої безпосередності явища. Останнє визначено не законом явища, а чимось іншим, і тому зв'язано з законом явища зовнішнім чином. *Закон утворює спокійне в явищі*. Явище є закон у неспокійній зміні одного іншим. У порівнянні з законом явище є ціле, оскільки в ньому є і закон, і несуттєва безпосередність. У самому законі явища його сторони поки лише безпосередньо тотожні і настільки ж безпосередньо байдужні один одному.

Закон явища як цілісність його моментів, тобто як істотний світ, сам усередині себе є розмаїттю, і, крім того, він є запереченням несуттєвого розмаїття, запереченням наявному світу, протилежність останньому. *Розмаїття мас як виявлених архітектурно-образних відносин протилежне розмаїттю мас як природних речей*. Разом з тим, оскільки розмаїття мас вивчається тут як світ натуральних форм архітектурних образів, що виявляються, остільки це є й істотний світ, той самий світ, другий — істотний, а перший — несуттєвий, покладений істотним світом.

Дійсно, різноманіття мас як проявів образів покладено світом образів. Світ, що є, є остільки, оскільки мається істотний. Розмаїття мас як явищ образів не є світ образів, і разом з тим воно є лише остільки, оскільки існує світ образів. Істотний світ не існує без заперечення ним існуючого світу. Світу образів немає поза



розмаїттям мас як явищу образу. Те, що в архітектурі безпосередньо виступає як відношення природних речей, у *собі-й-для-себе-суццюму світі* є людські стосунки.

Світ наявний і світ істотний співвідносяться як протилежності. Візьмемо, наприклад, світ архітектури. Те, що у світі наявному є відношення природних речей, то в істотному світі є відношення між людьми. Але «саме у цій протилежності обох світів зникло їхнє розходження, і те, що повинно було бути у собі-й-для-себе-суццюм світом, саме існує світ, що є, а останній, навпаки, є в ньому самому істотний світ»<sup>76</sup>. Саме протиставляючи світ, який він є, і світ істотний, ми виявляємо, що кожний з них істотно містить у собі інший світ. Якщо зовсім протиставити відношення будинків як природних речей відношенню до будинків як образів, сукупність перших відносин не буде наявним світом наявних сутностей, а сукупність інших відносин не буде світом сутностей, образів. Отже, як світу, який з'являється, і світу істотного обидві ці сукупності полагають одна одну, вони співвідносні, існують як відношення і тільки у відношенні. Це відношення визначається сутністю і є істотне відношення. Різні форми архітектурного образу (маса, що споглядається, зображення, проект) тотожні одне одному не самі по собі, а тому, що всі вони є проявами образу. Таким чином, форми зовнішнього мають тотожність не в самих собі, а поза собою, у внутрішньому. Одночасно зовнішнє тотожне внутрішньому, оскільки форми є проявом сутності і, отже, тотожні сутності, що виявляється.

У відношенні зовнішнього і внутрішнього виявляється, що сутність, узята винятково як внутрішнє, перестає бути внутрішнім і виявляється збитковою. Сутність є повною тоді, коли вона розглядається як тотожність внутрішнього і зовнішнього. У застосуванні до образу і субстанції образу — архітектурної творчості — це означає, що образ, будучи абстрагований від форми його прояву, не характеризується повною мірою, що розгляд образу в єдності з формами образу дає завершене зображення й образу самого по собі. Отже, сутність не створюється проявом, але вона і не існує поза проявом і як сутність, котра виявляється, утворює тотожність із проявом. Лише в сутності, що виявляється, виступає власна позитивна природа сутності і субстанції. Тотожність явища, узятого у всій його повноті, із сутністю, узятою у всій її повноті, або тотожність прояву сутності і сутності, що виявляється, — є дійсність.

Поки йшлося про констатацію протиріччя процесу і про результат цього протиріччя, процес уявлявся свідомості існуючим, а не таким, що розвивається. Але тепер виникає питання, як саме відбувається розв'язання протиріччя? Вивчення розв'язання протиріччя процесу є по суті відтворенням цього процесу як такого, що розвивається. Стає необхідним показати також виникнення цього процесу з іншого процесу. Отже, думка лине від викладу окремих компонентів і відносин процесу до процесу в цілому. Процес у цілому береться спочатку як такий, що існує, а не змінюється. Насамперед, у ньому констатується його суперечливість, потім звертання до практики показує, що протиріччя знайшло своє розв'язання, і фіксується результативна форма розв'язання протиріччя процесу.



Після цього ми розкриваємо виникнення і розвиток процесу в рамках відповіді на питання, яким чином відбувалося розв'язання констатованого протиріччя.

Звідси зрозуміло, що протиріччя виникає там і тоді, де і коли виникає самий процес. Процес у період свого виникнення, з одного боку, уже є даний процес, а з іншого боку, він ще являє собою процес, котрий передує йому в розвитку. Образ у формі думки або у формі кресленника ще не є будинком. Будинком він стає в процесі будівництва. В ході розвитку архітектурного процесу образ отримує існування як потенцію вже до здійснення будівництва. Звідси випливає надзвичайно важливе логічне твердження: у виникаючому процесі сутність не існує до відношення, а створюється відношенням. Нам уявляється, що положення класичної логіки — сутність існує до відношення, не створюється ним, а тільки виявляється в ньому, — потребує уточнення. Воно вірне, якщо мається на увазі існування процесу, і невірне, якщо йдеться про виникнення процесу. У виникненні процесу стан змінюється на прямо протилежний: сутність виникає у відношенні і не існує до відношення. Сам виникаючий процес має випадковий характер.

З розвитком процесу сутність отримує існування до відношення. До відношення вона полягає у можливості. Процес стає реальною можливістю, реальною дійсністю, реальною необхідністю (докладніше про це див. далі). У міру того як процес здобуває регулярність, сталість, — сутність відокремлюється від безпосередності речі і перетворюється з формальної можливості на реальну можливість. Утворення стандартної форми проекту і зрощення цієї функції з певним видом професійної діяльності означало, що архітектурний процес піднявся на ще більш високий щабель. Тим самим протиріччя процесу отримало безпосередньо-загальну, закінчену, і в цьому сенсі «абсолютну» форму розв'язання. Подальший розвиток протиріччя веде вже до істотно іншого протиріччя і процесу. Процес перетворився на «абсолютну необхідність». Сутність існує до відношення і з «абсолютною необхідністю» (мається на увазі процес узагалі, а не одиничні його прояви), реалізується, переходить з можливості в дійсність. Загальна проектна форма архітектурного образу поступово зростається з тією безпосередністю, що більш за все відповідає природі сутності.

В архітектурному процесі форми образу, що змінюються, виступають не ізольовано одна від одної і не в тому або іншому окремому відношенні одна до одної, а в цілості їхніх відносин. Проектування (створення проекту) виявляє себе у цілості образу. Будівництво (створення маси) виявляє себе в іншій цілості того саме образу. Архітектурний процес і є тотожність цих цілостей. Ця тотожність є тотожність процесу. Тотожність процесу є тотожність цілостей зовнішнього і внутрішнього. Усі раніше розібрані визначення проступають тепер у загальному «ефірі» тотожності цілостей.

Архітектурний процес, маючи на увазі попередній виклад, постає єдністю проектування і будівництва у всьому їхньому розмаїтті. Ця єдність і є, так би мовити, абсолютна єдність внутрішнього і зовнішнього. Але тому що архітектурний

процес розвивається в інші процеси і виникає з якогось іншого процесу, — згадана єдність разом з тим є відносною.

Насамперед, при зображенні архітектурного процесу виявляється, що розгортання відносин будівництва (створення маси) і відносин проектування (створення проекту) виключають один одне в один і той саме час й в одному й тому самому відношенні.

Процес у цілому являє собою не лише атрибут. Архітектурний процес має різні форми<sup>77</sup>: розробка завдання на проектування, збирання вихідних даних для проектування, проведення архітектурного конкурсу, тобто створення декількох альтернативних образів одного об'єкту, вибір одного з них, проектування, будівництво. Форми прояву процесу в цілому не тотожні формам прояву сутності, оскільки процес є не лише сутність, а цілісність тотожних моментів зовнішнього і сутності як внутрішнього. Форми процесу, зрозумілого в єдності зовнішнього і внутрішнього, є зовнішня видимість атрибуту, вигляд, спосіб атрибутивного існування. Дійсність є єдність сутності і явища, взятих в їхній цілісності. Причому досить важливо мати на увазі, що явище є не просто безпосереднє буття, але така безпосередність, яка опосередкована сутністю. Тому дійсність являє собою єдність сутності і безпосередності, опосередкованої сутністю. Дійсність є, отже, заперечення заперечення, а не просто все безпосередньо дане. Безпосередність, опосередкована сутністю, у єдності з сутністю є деяка дійсність. Сутність у єдності з безпосередністю, опосередкованою сутністю, є можливість цієї дійсності. Єдність, співвідношення сутності з безпосередністю, опосередкованою сутністю, є необхідність або випадковість.

Отже, *дійсність будинків є єдність образу самого по собі з проявами образу, тобто — архітектурний процес*. Маса як втілення образу в архітектурному процесі, тобто як момент цього процесу, — є дійсність архітектурного образу. Образ як такий існує і до будівництва, але лише у зв'язку з будівництвом, у зв'язку з майбутнім процесом прояву в масі. Образ у його реалізації в будівництві є можливість. Співвідношення можливого образу з образом, котрий проявився в масі, тобто з дійсним образом, — є необхідність або випадковість.

Випадкове в проектуванні — це коли незрозуміло, який образ виявиться остаточним; він не є відомим до затвердження проекту. Інакше кажучи, інше визначення випадковості таке: випадкове є те, що могло бути, але могло і не бути; отже, воно було лише можливістю, не укладаючись з необхідністю дійсності усередині себе. Випадкове — те, що могло і не стати дійсністю. Якщо ж випадкове стало дійсністю, то дійсністю може бути і цей зміст, і інше, протилежне, тобто — дійсність наявна лише як безпосередньо тотожна можливості. Випадкове, оскільки воно безпосередньо дійсне, не має підстави. Випадкове, оскільки воно є дійсність як лише деяке можливе, має підставу, оскільки дійсність з цієї сторони не безпосередня. Формальна можливість і формальна дійсність як єдність безпосередніх протилежностей і утворює випадковість. Єдність, злиття цих безпосередніх протилежностей — є необхідність.

Справді, образ у безпосередньому проектуванні є випадковість, момент необхідності тут полягає в тому, що образ є водночас одне й те саме у безпосередній єдності його можливості і дійсності. Необхідне, будучи безпосередньо дійсним, не має підстави, але, будучи дійсним як можливим, необхідне має підставу.

Необхідне є єдність у відношенні саме і лише певної редакції проекту, або навіть одного кресленника у безпосереднім проектуванні. Це відношення разом з тим необхідно не як безпосереднє, а як те, що несе образ, тобто як опосередковане. Образ же ще існує винятково в проектуванні, значить, лише як безпосередня єдність можливості і дійсності. Таким чином, необхідне є, безпосереднє необхідно, разом з тим необхідність безпосереднього є інше безпосередності. Отже, формальна необхідність суперечлива.

**Проста, або випадкова, форма сутності архітектурного явища.** Лише у формі прояву будинок виступає як *річ узагалі*. (Нагадаємо, що ми маємо на увазі не специфіку природної речі, а саме річ узагалі. У цьому змісті річчю може бути і природне, і суспільне, і розумове утворення.) Нас цікавить *природна* річ, так до того ж, — що тут для нас і важливо — не природна річ як така, а тільки безпосередність природної речі. Якби ми досліджували природну річ як таку, то перестали б бути архітекторами, а почали бути натуралістами. Безпосередність речі і річ у її сутності — не одне й те саме. Поки ми розглядаємо масу, будинок уявлявся безпосереднім, буттям, а не річчю взагалі. Коли ж відтворювалася сутність будинку, вона визначалася незалежно від маси, і тому знов-таки не характеризувалася як річ. І лише *в естетичному сприйнятті будинок уперше опиняється безпосередньою єдністю образу і маси*.

Отже, сутність, що отримала прояв, найближчим чином є *безпосередня єдність сутності і її безпосередності, тобто річ*. Річ не є безпосереднє, тому що вона містить в собі вже і безпосередність, і опосередковану сутність. Опосередкування зникає лише найближчим чином, у явному вигляді. Будинок як річ є вже об'єкт естетичного сприйняття, але взятий до естетичного сприйняття. Будинок як річ є можливість будинку, а *існування будинку — це будинок, який здійснився в естетичному сприйнятті*. В другу чергу він виявляється об'єктом для функціонального виконання.

Якщо проаналізувати будинок сам по собі як об'єкт естетичного сприйняття, будинок виявиться річчю-в-собі, а маса — зовнішнім існуванням. Кантівський термін *річ-в-собі* здобуває в системі категорій додатковий зміст, аж ніяк не суперечний розумінню річ-в-собі як чогось ще непізнаного. Природно, що цей зміст розкривається в контексті викладу системи логіки. Категорії *річ, річ-в-собі, зовнішнє існування* виступають тоді, коли будинок береться вже не просто сам по собі, а коли охарактеризовані всі умови прояву образу, і будинок, узятий саме по собі, разом з тим опиняється включеним в естетичне сприйняття, здобуває глядача, який одночасно є і користувачем. Отже, *річ, річ-в-собі, зовнішнє існування* фіксують будинок не просто як окремих (від людини) будинок, а визначають будинок як об'єкт естетичного сприйняття. Річ-в-собі є сутність істотного відношення, а

зовнішнє існування (у цьому випадку маса) є несуттєве істотного відносини. Річ-в-собі не є підстава зовнішнього існування цієї речі, річ-в-собі, як справедливо зауважує Гегель, є «нерухома, невизначена єдність».

Естетичне сприйняття припускає порівняння, тобто не може бути естетичного сприйняття *єдиного будинку*. Перша печера, що її освоїла людина, якщо прийняти таку нереалістичну абстракцію, не могла бути об'єктом естетичного сприйняття. А от підшукуючи другу печеру, людина уже *порівнювала*, тобто давала оцінку, і, таким чином, ця друга печера вже ставала об'єктом естетичного сприйняття як активної дії свідомості, а не пасивної. В естетичному сприйнятті ми абстрагуємося від масштабів речі, від її ціни. Але чому ми починаємо з естетичної оцінки, адже існує й економічна оцінка, і етична, тобто аксіологія в широкому смислі? Тому що в цій формі як простій, випадковій формі сутності ми розглядаємо безпосереднє інтуїтивне сприйняття окремого ізольованого будинку, що припускає інтуїтивну акумуляцію всієї аксіології у відношенні до архітектури і будівництва взагалі. Тут мається на увазі існування інших будинків, наше знайомство з ними, але не взаємодія будинків.

Таким чином, ми встановили, що річ є безпосередньою єдністю безпосередності (маси) і сутності (будинку). Річ є те, що знаходиться в істотному відношенні до іншої речі, те, що береться як елемент істотного відношення до спеціального вивчення цього відношення. Подальший аналіз істотного відношення виявляє, що річ є, з одного боку, річ-в-собі, а з іншого боку — зовнішнє існування. Річ-в-собі являє собою сутність, але узятю вже не тільки саму по собі, а у зв'язку з рухом від сутності до явищ, у зв'язку з істотним відношенням. Річ-в-собі, тобто сутність сама по собі, як така, й у той же час у зв'язку з істотним відношенням, є протиріччя. Річ за таких умов з'являється перед невизначеною єдністю, яку можна пізнати. Зовнішнє існування пізнається при тих саме обставинах і є неістотністю речі у зв'язку з істотним відношенням. Найпростіше відношення речей є відношення двох речей в істотному відношенні.

Відомо, що речі взаємодіють завдяки своїм властивостям. «Властивість, — за визначенням Гегеля, — є саме ця взаємодія, і річ — ніщо поза цих взаємин»<sup>78</sup>. Дійсно, будинки оцінюються, зіставляються один з одним у формах прояву образу. *Форми прояву образу є спосіб взаємин будинків як явищ естетичного*. Будинок поза естетичною оцінкою, тобто поза відношенням до інших будинків, не є дійсний будинок. Будинок і його образ стають дійсністю тільки у відносинах до інших будинків і форм їхніх образів. Дійсність речі мається лише у відношенні до інших речей. «Тим самим *речовність перейшла у властивість*»<sup>79</sup>.

Взагалі відношення внутрішнього і зовнішнього здобуває важливе значення за умови, що сутність вивчена сама по собі, і потрібно лише простежити її прояв. Поки вивчається безпосереднє, ще невідомо, чи існує внутрішнє, а тому безпосереднє ще не є зовнішнє. Коли за безпосереднім і в безпосередньому починає виявлятися сутність, безпосереднє ще не усвідомлюється повною мірою як саме прояв і прояв саме цієї сутності. Тільки розуміння безпосереднього на основі сут-

ності цілком виявляє його існування як зовнішнього, сутність же постає як внутрішнє.

Відносне вираження сутності, з одного боку, може змінюватися при сталості сутності. З іншого боку, відносне вираження сутності може не змінюватися, хоча сутність змінюється. Одночасні зміни сутності і відносного вираження сутності не завжди збігаються один з одним. Саме вираження наштовхує свідомість на думку, що сутність не є ні безпосередня форма речі А, ні безпосередня форма речі В. В еквівалентній формі, навпроти, річ В виражає сутність, а виходить, здається, начебто вона має форму сутності в силу своєї безпосередності, одиничності. Ця об'єктивна «кажимість» існує лише в сутнісному відношенні речі А к речі В, у якому річ В служить еквівалентом. Співвідносність специфічна для сфери сутності і форм її прояву. У *сутності* усе є співвідносним. Еквівалентна і відносна форми сутності не існують одна без одної і поза істотним відношенням<sup>80</sup>.

**Випадковість естетичного сприйняття.** З боку сприйняття архітектурна форма — випадкова форма, оскільки її естетичне сприйняття здійснюється (виконується) випадковою, окремою людиною випадково. Однак і в цьому випадку відносний характер естетичної оцінки повинний бути відзначений: зовсім по-різному відбувається випадкове сприйняття будинку його власником, його користувачем і якимось перехожим. Це якись три щаблі сприйняття, у рамках якого — від першого до третього — функціональні якості усе більше поступаються місцем естетичному, і тому оцінка також носить характер випадковості.

У свою чергу, естетичне сприйняття випадкової людини служить формою прояву образу будинку. Об'єктивна кажимість полягає в тому, що уявляється, начебто випадковий глядач від природи має естетичне почуття. Отже, форма суспільних відносин сприймається як природна властивість сприйманого будинку.

Саме собою зрозуміло, що субстанція речей і сутність, що лежить в основі форми прояву, можуть бути розкриті тільки при достатньому рівні розвитку предмета (у даному випадку об'єкту архітектури), а саме тоді, коли форма прояву сутності стала пануючою формою предмета. *Субстанція образу є таємниця*, умови для повного проникнення в яку доти не існують, доки будинок, місто не стали пануючими в суспільстві.

Естетична оцінка будинку одною людиною могла уявлятися випадковою. Але коли річ оцінюється нескінченним рядом глядачів, тоді стає явною прихована необхідність, основа, власне кажучи, відмінна від випадкового прояву і така, що визначає собою це останнє. Можна виділити три простих — або випадкових — форми явища сутності за допомогою естетичної оцінки: а) індивідуальна естетична оцінка; б) колективна (суспільна) оцінка, себто нескінченний ряд оцінок; в) акумуляція у творі архітектури нескінченного ряду оцінок — він добрий не тому, що всі його добре оцінили, а тому, що автор вклав у нього суспільні критерії прекрасного, суспільний ідеал.

**Повна, або розгорнута, форма сутності архітектурного явища.** Повна, або розгорнута, відносна форма сутності є вираження сутності якої-небудь речі у

нескінченному ряді інших речей. Оскільки сутність речі А виражається в нескінченному ряді безпосередніх форм, для сутності речі не має значення, в якій саме безпосередній формі вона виявляється. Повна (розгорнута) форма з'являється у нескінченній сукупності випадкових фіксацій (поглядів, фотографій, схем). Дивіться самі. Оскільки ряд виражень сутності речі А нескінченний, він не довершений, і завжди до нього може бути приєднане нове вираження сутності. Тому що вираження сутності не об'єднані один з одним, сутність не має того самого вираження, а відносна форма сутності кожної речі отримує нескінченний ряд виражень, відмінний від нескінченного ряду виражень сутності іншої речі.

Субстанція узагалі виявляється цілком лише в сукупності нескінченного числа її конкретних форм. Термін «нескінченність» тут вживається у значенні «недосяжність», «нескінченний ряд», ряд, який не має кінця. Тому усякий раз нескінченність мається лише потенційно, актуально ж нескінченність не здійснюється, завершення нескінченного ряду не може бути досягнуто. Тому субстанція цілком виявляється тільки потенційно, але не актуально. Немає єдиної форми прояву сутності і субстанції.

По суті справи, визначаючи повну, розгорнуту форму сутності, ми розглядаємо прояв сутності у формі «дурної безкінечності» (Гегель), у виді нескінченного ряду виражень сутності.

**Загальна форма сутності архітектурного процесу.** В архітектурному процесі такою загальною формою сутності виступає проект як система креслеників незалежно від техніки їхнього представлення (див. вище).

*Змінений характер форми сутності.* В загальній формі сутності отримує вираження стверджувальна нескінченність, сутність і субстанція виявляються цілком, актуально. У колишній формі сутність могла проявитися лише остільки, оскільки вона не мала кінця числу своїх виражень. Отже, усякий раз вона виявлялася цілком лише в потенції, але не дійсно. Нескінченне виявлялося простим запереченням кінцевого, яке наявно не існує. Кожне окреме, кінцеве вираження сутності мало значення тільки як те, за межі чого виходять, що заперечують. Рух від кінцевого вираження сутності до іншого кінцевого вираження сутності і т. ін. без кінця є рух від кінцевого до кінцевого, де нескінченне завжди залишається недосяжним. Але цей рух містить в собі і протилежне: рух з нескінченного. Так, будь-який числовий ряд є рух до безконечності від якого-небудь числа і рух з безконечності до цього числа, тобто безконечність актуально мається в цьому числі. Також і в якісному відношенні нескінченний рух від одного кінцевого до іншого і т. ін. є не тільки загибель першого кінцевого, але і постійне повернення до нього через заперечення інших кінцевих речей. Тоді кінцеве виявляється єдністю кінцевого й актуальним, що ствердно є присутнім у ньому нескінченного. Стверджувальне, актуальне безконечне не є безпосереднє, і не є перше заперечення, а є заперечення як «повернення» до вихідного пункту на базі заперечення, тобто являє собою форму вираження закону заперечення заперечення.

Тільки тепер субстанція, яка створює сутність, і сутність здобувають позитивне, стверджувальне вираження. Колись субстанція, що утворювала сутність, характеризувалася головним чином негативно: як відволікання від усіх її конкретних форм. У загальній же формі сутності зведення всіх конкретних форм субстанції до даної субстанції взагалі мається в наявності, позитивно. Так народжується проект.

*Авторство проекту.* Звідси випливає, що при розгляді сутності самої по собі, незалежно від форм її прояву, сутність і її субстанція виступають переважно апофатичним чином. Позитивна природа сутності і її субстанції фіксується тільки тоді, коли *зображені форми прояву*. У цьому полягає одна з найважливіших причин необхідності руху від сутності до явища, тут необхідний той, що зображує, його рука і рух, що породжує загальну форму сутності, котра утвориться на наступному щаблі розвитку предмету. У загальній формі сутності одна річ — проект (сукупність креслеників) — цілком розкриває сутність так, що вона може бути відтворена, тобто стає матеріальним носієм образу. У кресленнику сутність будинку дана безпосередньо в кресленнику (або ж зараз — у комп'ютерній роздруківці). Річ виявляється такою, яка має безпосередньо істотну форму, часом більш істотною, ніж потенційна маса, оскільки маса може згодом відрізнятись від проекту. Кресленик опиняється загальною формою образу будинку історично тому, що це історично перша форма образу будинку, яка спочатку має форму кресленика і тільки за допомогою її здобуває форму маси, форму будинку.

**Фетишизм проекту, об'єктивна видимість сутності.** Річ як безпосередня єдність безпосередності і сутності при першому підході до неї уявляється досить простою. Дослідження її показує, що все не так просто. Безпосередність речі не містить нічого таємничого. З цієї сторони вона є почуттєво сприймана річ. Природно, що вона створюється конкретною формою цієї субстанції. Ясно також і те, що в різних конкретних формах цієї субстанції є загальне, однакове, усе ясно й у вимірі величини субстанції часом її дії. Містичний характер результату субстанції породжується самою формою речі, тим, що субстанція отримує форму речі, а вимір величини субстанції трансформується у величину сутності. Загадковість форми речі полягає в тому, що річ відбиває субстанціальне відношення як відношення безпосередності, як субстанціальні відносини безпосередності речей, які речі мають у силу своєї безпосередності. *Безпосередність речі виступає почуттєво-надпочуттєвою, істотною безпосередністю. Сутність речі уявляється безпосередньо існуючою, а не існуючою як єдність речей.* Отже, сутність речі здається зовсім самостійною. Ми ставимось до будинку *безпосередньо*, якщо, звичайно, він не є фотографія у кольоровому альбомі. Користування ним — вища форма його онтологічної безпосередності.

Ані первісний фетишизм, ані релігія, ані ідеалізм не можуть існувати без того, аби сутність так чи інакше не уявлялася б як щось самостійне, безпосередньо існуюче. Фетишизм речі виникає внаслідок того, що субстанція, сутність речей інакше як опосередковано не сприймається, сутність речей виявляється не

безпосередньо, а в безпосередності речей, через *відносини* безпосередності. Якби сутність речей пізнавалася безпосередньо, не було би фетишизму речей. Тому субстанціальні відносини на поверхні уявляються тим, що вони дійсно є на поверхні не відносинами речей безпосередньо як відносинами субстанцій, а відносинами субстанцій як відносинами речей як безпосередності.

Вся історія пізнання людства це, з одного боку, усе більше проникнення в сутність речей, з іншого боку, — розкриття і пояснення їхнього фетишизму. Фетишизм речей є гносеологічний корінь, загальний для наукових омани й ідеалізму. Якщо ідеалізм є історично минула форма існування омани, зв'язана з певними недостатньо розвинутими формами суспільства, то омани наукового пізнання минулого, яке усе глибше розкриває свою сутність, існують і будуть існувати. Але дослідження закономірностей виникнення і форм омани допомагає передбачати й уникати їх тією мірою, якою це можливо в кожному конкретному випадку.

Роздвоєння речі на безпосередню річ і річ, яка втілює собою сутність, відбувається в дійсності у предметі тоді, коли відношення між речами цього типу є досить поширеним, і тому сутність речі маєть як реальна можливість уже до її відношення до інших речей цього типу. З цього часу субстанція здобуває дійсно двоїстий характер: з одного боку, вона є конкретна форма, з іншого боку, — дана субстанція взагалі. Видимість даної субстанції взагалі у безпосередності речі об'єктивна. Наука може розкрити цю видимість, але не усунути її. Видимість сутності в безпосередності речі має місце лише на тій стадії розвитку предмета, коли предмет являє собою сукупність відносно самостійних речей і субстанція предмету виявляється лише через відношення цих речей. Якщо пізнання обмежується цією особливою шаблоною процесу розвитку, то відзначена видимість уявляється загальною. Або, інакше кажучи, випадковий, зовнішній рух абсолютизується, і з цього погляду порозумівається внутрішнє. Дійсне положення перевертається з ніг на голову. Об'єктивна видимість необхідно породжує цю ілюзію, якщо свідомість обмежується умовами існування об'єктивної видимості і ще не проникла у сутність. Але сама об'єктивна видимість не є ілюзія. *Об'єктивна видимість є виявлення сутності речі на поверхні у формі своєї протилежності — безпосередності. І така форма прояву сутності не зникає після того, як вона науково пізнана.*

Якщо предмет (будинок, місто) являє собою сукупність речей, розкриття його сутності починається тоді, коли сукупність речей розвилася, і рухається від розвинутої сукупності до менш розвинутої, від результату до процесу, який його утворив. «Міркування над формами людського життя, а отже, і науковий аналіз цих форм взагалі обирає шлях, протилежний їхньому дійсному розвитку. Воно починається *post festum* [заднім числом], тобто виходить з готових результатів процесу розвитку», — стверджував у першому томі «Капіталу» Карл Маркс<sup>81</sup>. Тим часом завершена, безпосередньо-загальна форма прояву сутності речей значно тонше маскує абстрактний характер субстанції, ніж найпростіша. Об'єктивна видимість



світу речей даного предмета знищується, коли свідомість звертається до шаблین розвитку або до тих форм предмету, які існують не як сукупність речей.

**Дійсність начала: до логічного аналізу архітектурного процесу.** Процес у цілому зображується на основі пізнаної сутності і її проявів як розгортання єдності сутності й її явищ. У логічному аспекті це є дійсність. Йдеться про зв'язок компонентів в існуючому, а не у виникаючому процесі, що розвивається, у цілому. У процесі, узятому таким чином, окремі компоненти перетворюються один на одного, не змінюючи сутності. Прояви сутності, її форми переміняють одна одну, будучи тотожними у відношенні за субстанцією архітектурного образу. Процес існує в цілому саме завдяки перетворенню компонентів одне на одне. Тільки перетворення компонентів процесу одне на одне уперше виявляє протиріччя. (Не можна забувати, що будинок як будинок відтворюється в рамках існування будинку як буття архітектури.)

Отже, власне протиріччя буття предмету виступає за логікою лише на рівні розгляду *дійсності буття* предмету. Протиріччя полягає у наступному.

Коллективним творцем, першоджерелом образу як ідеї є обиватель, який бажає стати користувачем, цей вектор суспільного настрою, що витає в розумах, уловлює замовник (сам або за допомогою, наприклад, консалтингової фірми, в окремому випадку — архітектора), шукає фінансування, розробляє завдання на проектування (це вже більш конкретний образ), передає його архітектору, який розробляє образ у деталях і формалізує його у формі проекту; якщо склалося фінансування, будівельник перетворює проект на масу. Протиріччя розв'язується тим, що суспільна дія виштовхує зі свого середовища особливого роду форму архітектурного образу — проект, тобто сутність отримує безпосередньо-загальну форму прояву. (Як побачимо далі, цим протиріччя не усувається, а лише створюється форма для руху нового протиріччя.) Поки йшлося про констатацію протиріччя процесу і про результат цього протиріччя, процес уявлявся свідомості існуючим, а не таким, що розвивається. Але тепер постає питання про те, як відбувається розв'язання протиріччя. Вивчення *розв'язання* протиріччя процесу є по своїй суті відтворення цього процесу як того, що *розвивається*. Стає необхідним показати також виникнення даного процесу з іншого процесу.

На наш погляд, такі головні передумови *економічного* аспекту утворення архітектурної форми й архітектурного образу, що задають тон інвестиційному процесові.

**Дійсність архітектури як така.** Дійсність є єдність сутності і явища, узятих в їхній цілісності. Причому досить важливо мати на увазі, що явище не просте безпосереднє, буття, але безпосередність, яка опосередкована сутністю. Тому дійсність являє собою єдність сутності і безпосередності, опосередкованою сутністю. Дійсність є, отже, заперечення заперечення, а не просто все безпосередньо дане. Безпосередність, опосередкована сутністю, у єдності із сутністю є деяка дійсність. *Сутність* у єдності з безпосередністю, опосередкованою сутністю, є



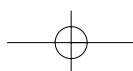
можливість цієї дійсності. Єдність, співвідношення сутності з безпосередністю, опосередкованою сутністю, є необхідність, або випадковість.

*Випадковість, або формальна дійсність, формальна можливість і формальна необхідність (проектування).* Образу до початку безпосередньо архітектурного процесу немає ніде, він виникає в безпосередньому архітектурному проектуванні. Оскільки маса в безпосередньому архітектурному проектуванні відіграє роль втілення образу, остільки вона містить у себе образ і можливість образу. Але можливість образу мається винятково у формі прояву (у самому архітектурному проектуванні, а не перед ним). Розходження між формою прояву і сутністю, а також їхнє існування скороминуше, випадково. Дійсність є лише форма прояву, але не сутність як цілісність, що мається до форми прояву. Дійсність існує лише у безпосередньо і в безпосередності, тому дійсність формальна. Оскільки дійсність є єдність внутрішнього і зовнішнього лише у формі прояву, і оскільки дійсність не існує до форми прояву, то внутрішнє існує як можливість, яка має місце лише у формі прояву, тобто формальна можливість (образ у безпосередньому архітектурному проектуванні можливий саме в такий спосіб). Формально можливо, отже, винятково те, що дійсно.

Сутність тільки можлива і тільки дійсна. Сутність як можливість і сутність як дійсність існує винятково у формі прояву і розрізняється формально. По суті справи можливість і дійсність сутності тотожні.

Можливість образу в безпосередньому архітектурному проектуванні є тією ж самою, що і дійсність образу, але дійсний образ у негативному значенні, за яким можливість є щось недостатнє, вказує на деяке інше, на дійсність, і заповнює себе в ній, як вважав Гегель. Наявність образу в безпосередньому архітектурному проектуванні зумовлює можливість послідовної реалізації усіх форм прояву образу, тобто дійсності будинку. Але це поки лише можливість, оскільки фактично лише одна форма образу змінюється на одну ж іншу форму. Отже, архітектурне проектування у завершеності ще неможливе, тобто можливість образу є його неможливість. Або ж можливість абстрактна, нереальна.

Звідси видно, що можливість є протиріччя і що вона мається лише як дійсне відношення. Таким чином, формальна можливість сутності є безпосередньо дійсність сутності, однак формальна можливість є разом з тим сутність у негативному значенні, а саме можлива сутність, що існує як просте заперечення дійсної сутності. Сутність, будучи формальною можливістю, допускає можливість існування усього, що не суперечить їй. Але фактично сутність як формальна можливість мається лише у певному смислі і неможлива в іншому. Отже, сутність, будучи формальною можливістю, не допускає можливість будь-якого існування, яке їй не суперечить. Оскільки сутність і допускає, і не допускає будь-яке існування, котре не є до неї суперечним, остільки вона, залишаючись формальною можливістю, є протиріччя. Крім цього, якщо сутність лише можлива, то можлива й її відсутність у відношенні і до відносин. Але якщо ця можливість (образу в безпосередньому архітектурному проектуванні) наявна, то тим самим вона є дійсність.



Якщо образ у безпосередньому архітектурному проектуванні лише можливий, то коли він дійсно існує в безпосередньому архітектурному проектуванні, тоді він є дійсністю як можливий. Оскільки мається виключно проектування і ще не розвилася в архітектурне проектування будівельна реалізація *кожного* проекту. Безпосереднє архітектурне проектування, з однієї сторони, є створення проектів, а з іншої, — реалізація, втілення проектів. Образ, коли він дійсно існує у безпосередньому архітектурному проектуванні, є вже проектом і ще не є будинком, він є дійсністю як потенційна можливість.

Отже, сутність як формальна можливість є лише можливою. Тому сама дійсність сутності виявляється лише як можливість. Можливість і дійсність безпосередньо тотожні. Безпосередня тотожність містить безпосередньо в собі просте безпосереднє розходження: можливість не є дійсністю у її безпосередній тотожності. Можливість безпосередньо мається в дійсності як проста, чиста можливість. Дійсність є безпосередня, формальна дійсність, «яка є лише *буття* або *існування* взагалі» (Гегель).

Єдність формальної можливості і формальної дійсності є випадковість. Випадкове у проектуванні полягає в тому, що до затвердження проекту невідомо, який саме образ виявиться остаточним. Інакше кажучи, інше визначення випадковості таке: випадковим є те, що могло бути, але могло і не бути; отже, воно було лише можливістю, не становлячи з необхідністю дійсності всередині себе. Випадкове — це те, що могло і не відбутися як дійсність. Якщо ж випадкове стало дійсністю, то дійсністю може бути і цей зміст, і інше, протилежне, тобто дійсність існує лише як безпосередньо тотожна можливість. Випадкове, оскільки воно є безпосередньо дійсним, не має підстави. Випадкове, оскільки воно є дійсністю як тільки деяке можливе, має підставу, оскільки дійсність з цієї сторони не безпосередня. Формальна можливість і формальна дійсність як єдність *безпосередніх протилежностей* і утворює випадковість. Єдність, *злиття* цих безпосередніх протилежностей є необхідність. Справді, образ у безпосередньому архітектурному проектуванні є випадковість, момент необхідності тут полягає в тому, що образ є одночасно одне й те саме в безпосередній єдності його можливості і дійсності. Необхідне, будучи безпосередньо дійсним, не має підстави, але, будучи дійсним як можливим, необхідно має підставу. Необхідне є єдність у відношенні саме і тільки *певної редакції проекту, або навіть одного кресленника* у безпосередньому проектуванні. Це відношення разом з тим необхідне не як безпосереднє, а як таке, що несе образ, тобто опосередковане. Образ же ще існує винятково в проектуванні, значить, лише як безпосередня єдність можливості і дійсності. Таким чином, необхідне є, безпосереднє необхідне, разом з тим необхідність безпосередності є *інше* безпосередності. Отже, формальна необхідність суперечлива.

*Відносна необхідність, або реальна дійсність, реальна можливість і реальна необхідність будівництва.* У проектуванні остаточний (дійсний) образ був лише можливий, а тому було можливе і протилежне образу — будівництво має (а не будинків як дійсності певного образу). З відділенням образу від процесу

архітектурного проектування лишається тільки архітектурне проектування як цілісність, і вона вже не може бути лише будівельним нагромадженням мас. Якщо мати на увазі закономірну тенденцію, то можливість цього — іншого процесу — виключена, тому образ можливий уже не формально, але реально. Можливість образу в проектуванні з необхідністю становить для суспільства в цілому будівництво і, отже, — дійсність образу. Виражаючи ці обставини винятково в логічних категоріях, варто сказати, що формальна можливість допускає можливість і себе і іншого; реальна можливість, будучи самостійною стосовно дійсності, необхідно тотожна їй, допускає лише можливість себе і виключає можливість свого іншого, своєї протилежності. Тому реальна можливість, перетворюючись на реальну дійсність, може перетворитися лише на себе, а не на інше. «Тому те, що реально можливо, не може вже бути іншим, ніж воно само; за таких саме умов і обставин не може прийти щось інше»<sup>82</sup>. Отже, реальна можливість і реальна дійсність мають своїм тотожним змістом реальну необхідність і розрізняються за формою. Реальна дійсність образу є результат будівництва. Реальна дійсність не є просто безпосереднє, вона є безпосереднє розмаїття як відношення сутності (образу) до самої себе. Реальна дійсність не є перехід в інше і не є явище, оскільки явище є відношення різних речей одна до одної, тут же йдеться про відношення сутності до самої себе через її явища.

Образ існує до будівництва; у будівництві образ лише виявляється. Будівництво є тим процесом, в якому виявляється образ, який потенційно існує до будівництва. Але необхідність перетворення образу з реальної можливості на реальну дійсність ще не є тотожність форми і змісту. Будинок ще не має завершеної форми образу, тобто загальності форми, а не тільки завершеності змісту. Будинок виражається поки в численному ряді виявлень свого образу, часто суперечних один одному, тобто таких, які репрезентують, по суті, різні образи; відсутня єдина і завершена форма образу. Тому кожна фаза вираження образу будинку є, так би мовити, її особиста справа й у цьому змісті є випадковою. Сказане може бути узагальнене в категорії відносної необхідності. Реальна необхідність являє собою тотожність реальної можливості і реальної дійсності за змістом, але вона ще не існує в єдності з формою, адекватної необхідності, тобто — в загальній формі. У цьому смислі реальна необхідність відносна, має форму обмеженої, відносної дійсності і є, з огляду на це, випадковим. Отже, реальна необхідність містить у собі випадковість. Знайдення форми прояву образу є випадкова, особиста справа того, хто на даний момент контролює відповідну форму цього образу.

*«Абсолютна» необхідність: експлуатація будинку.* Реальна дійсність реальною необхідною й у той же час випадковою: реальна дійсність не може бути іншою за змістом і може бути іншою за формою. Будинок може реалізувати свій образ у нескінченно різноманітних формах. «Абсолютна» необхідність не може бути іншою ані за формою, ані за змістом. Коли будинок побудований і введений в експлуатацію, його образ перетворюється на дійсність у загальній для всіх будинків формі маси. Маса є «абсолютна» дійсність образу, тому що в ній завершеність об-

разу отримує завершене існування, буття. Маса розглядається тут не як форма прояву образу (одна з багатьох), а з погляду розвитку самого образу. Образ береться в даному випадку у відношенні до самого себе через його безпосередньо-завершену форму прояву.

Поняття «абсолютна необхідність» виявляє у логіці свою обмеженість. Необхідне співвідношення образу з самим собою у виді маси є абсолютне в тому сенсі, що образ, втілюючись в будівлі, досяг межі, завершення, і що понад зробленим проявом не може бути образу. Експлуатована форма — апогей прогресивного розвитку форм прояву образу. Однак такий його стан не вічний, існує при визначених історичних умовах і поза ними зникає, втрачає необхідність. Тому вірніше було б сказати, що мається на увазі *абсолютно* відносна необхідність. А реальну, відносну необхідність вірніше було б називати *відносно* абсолютною. Заради стислості ми будемо користуватися терміном Гегеля «абсолютна» необхідність, «абсолютна» дійсність і т. ін.

Так, якщо експлуатований будинок — «абсолютна» дійсність образу, то він є єдністю дійсності і можливості. Але це вже не безпосередня єдність формальної можливості і формальної дійсності. Він також не перше заперечення цієї безпосередньої єдності реальної можливості і реальної дійсності. «Абсолютна» необхідність є заперечення заперечення безпосередньої єдності формальної можливості і формальної дійсності. А виходить, «абсолютна» дійсність є нібито повернення до вихідного пункту: експлуатований будинок є форма прояву, в якій необхідність і випадковість є одним і тим самим, але не безпосередньо, а як прояв закону заперечення заперечення. Розглянемо це докладніше.

Справді, випадковою є та обставина, що реалізованим виявився саме цей образ. Тому дійсність маси може бути іншою, тобто дійсність визначається разом з тим як можлива. У проектній формі прояву образу дійсність також була єдністю себе і можливості, деякою випадковою дійсністю: образ міг ще змінитися (і неодноразово), або взагалі лишитися нереалізованим. Але в «абсолютній» дійсності і можливість не абстрактна, не формальна, а «абсолютна». Дійсність образу й експлуатований будинок тотожні один одному. Тому в суто логічному аспекті, з відзначеними вище корективами, слід цілком погодитися з точкою зору Гегеля: «Таким чином, *форма* у своїй реалізації пронизала собою усі свої розходження і зробила себе прозорою і, як *абсолютна необхідність*, є лише ця проста *тотожність буття із самим собою у своєму запереченні* або в *сутності*. — Саме розходження між *змістом* і *формою*... зникло»<sup>83</sup>.

Якщо реальна необхідність була запереченням формальної необхідності, то «абсолютна» необхідність є заперечення реальної необхідності, тобто заперечення заперечення. Це заперечення заперечення є разом з тим нібито повернення до вихідного пункту. Експлуатаційна форма розв'язання протиріччя архітектурного процесу є заперечення проектної форми, або безпосередньо завершенна форма. «Повернення» до вихідного пункту полягає в тому, що, подібно до проектної форми розв'язання протиріччя архітектурного процесу, в експлуатаційній формі образ

виражається в архітектурній масі завершеного, у «безальтернативному будинку», в якому образ був втілений однозначно. Це вже не безпосередня форма і не загальна, а безпосередньо-загальна форма сутності. «Абсолютна» необхідність, отже, є і буття і сутність одночасно в тому самому відношенні. Або — «абсолютна» необхідність є безпосередність, що є загальність, сутність. Розбіжності всередині завершеності будинку та його образу і безпосередні, взаємно самостійні, й «абсолютно» тотожні, співвідносні.

Експлуатований будинок — завершена форма розв'язання протиріч архітектурного процесу. Субстанція архітектурного образу у відволіканні від форми прояву образу виражає лише свою негативну природу. Позитивна природа субстанції образу цілком виявляється в експлуатованому будинку. В ньому субстанція образу дана безпосередньо-загальним чином. Завершальна частина архітектурного процесу — будівництво, праця, що творить масу будинку відповідно до проекту, — є особливою формою праці над архітектурним образом, і разом з тим — безпосередньо-завершений, оскільки його продукт фіксує образ у завершений, вичерпний, найдетальнішій формі, яка робить видимо-непотрібними надалі всі інші, попередні форми, заперечує їх. Завершеність ця праця має тому, що вона містить в собі «абсолютне» заперечення себе як особливої праці, як праці того, хто створює лише окрему форму архітектурного образу. Таким чином, позитивна природа субстанції є тотожність по суті, у загальності, буття із самим собою в «абсолютному» запереченні буття. Тоді безпосередньо завершена форма прояву сутності виступає як закінчена форма розв'язання протиріч процесу в цілому стосовно інших форм розв'язання протиріч процесу.

Перша функція безпосередньо загальної форми прояву сутності у розв'язанні протиріч процесу полягає в тому, що вона служить безпосередньо загальною реччю в процесі, матеріалом для вираження сутності. Маса побудованого будинку — матеріал для вираження *завершеного* образу, носій *завершеного* образу. Безпосередньо загальна форма прояву сутності фіксується вже не в спокійному існуванні і не сама по собі, а як функціонуюча, діюча в процесі. Бути безпосередньо загальною формою прояву сутності в процесі є першою дією безпосередньо загальної речі.

Вираження сутності простої речі у безпосередньо загальній речі є безпосередньо загальна форма простої речі. Вираження образу будинку, його проекту в масі є експлуатована форма будинку. Безпосередньо загальна форма простої речі (вираження образу в масі), подібно до всякої іншої форми сутності речей, *до* відносини речей існує лише потенційно. У даному випадку мається на увазі, що процес, в якому речі вступають у відносини, уже відбувся й отримав свою закінчену форму.

Будинок може бути побудований з відхиленням од проекту, однак це не означає, що в ньому реалізовано інший проект, інший образ. У граничному випадку будинок може бути побудований взагалі без проекту, однак це означає лише те, що образ будинку народився в голові будівельника і не був покладений на папір до будівництва. В обох випадках, які часто мають місце в практиці, справа закінчується однаково — за готовим будинком викреслюється виконавчий про-

ект. Отже, можлива не лише кількісна розбіжність, але і якісне протиріччя: щось може мати безпосередньо загальну форму прояву сутності, не маючи самої сутності. Навпроти, уявна форма прояву сутності виражає дійсну сутність.

Як пам'ятає читач, починаючи студію, ми припускали існування ізольованого будинку. Наявність інших будинків і архітектури взагалі витало як передумова (була однією з передумов, що витають). Відповідно ми забудовували «чисту» ділянку. Але чи припиняється архітектурний процес після того як будинок побудований, після появи маси?

По-перше, завершеність будинку і його образу завжди відносні. Сьогодні значна частина будинків будується і продається без обробки, тобто архітектурний образ внутрішнього простору будинку на момент початку експлуатації не був довершений. Він продовжує формуватися (часто децентралізовано) у ході експлуатації. Та й фасад будинку в ході експлуатації змінюється: здійснюється закладення балконів, прибудова нових вхідних груп і т. ін. Архітектурний образ такого будинку з часом змінюється.

По-друге, давно пройшли часи, коли будувалися вічні будинки типу пірамід, які були покликані «налякати час». Реальний архітектурний процес має справу з практичними будинками. Їхня міцність не є нескінченною, вона оптимізована з урахуванням фізичного і морального зносу, витрат на його уповільнення, витрат на реновацію і розуміння історичності функції будинку. Зводячи будинок сьогодні, ми розуміємо, що через двадцять—тридцять років його треба буде реконструювати, потім ще раз реконструювати (якщо повезе, — двічі), а потім його треба знести і побудувати на цьому місці новий об'єкт.

Таким чином, архітектурне проектування є безперервним, постійно поновлюваним, повторюваним, а образ будинку — таким, що змінюється вже після того, як будинок завершено, введено в експлуатацію. Сама маса будинку виявляється тут уже не результатом, а передумовою архітектурного проектування, а самий процес здобуває рух «проект — маса — проект».

Ми бачимо, що перша протилежність першого полюсу в першій метаморфозі (проект — маса) перетворюється з дійсності на можливість, інша ж протилежність першого полюсу — з можливості на дійсність. В другій метаморфозі (маса — проект), навпаки, перша протилежність перетворюється з можливості на дійсність, а інша протилежність переходить з дійсності на можливість. До процесу безпосередність речі ще не реалізована, не опосередкована, і, лише вийшовши з процесу, безпосередність виявляється опосередкованою безпосередністю. Другим полюсом є безпосередньо загальна річ. Вона також проходить дві протилежні метаморфози і повертається до вихідного пункту. Той самий полюс є одночасно, з одного боку, цей полюс, а з іншого боку, — протилежний. У процесі обидві ці сторони зливаються одна з одною у своєму розходженні. Виступає власне протиріччя.

Вивчення «механізму» дії процесу виявляє, що цей процес служить лише однією з ланок, вузлів більш широкого процесу. Справді, дослідження метаморфози процесу «проект — маса — проект» показує, що перша метаморфоза цього

кругообігу є остання метаморфоза якогось іншого життєвого кругообігу будинків, а остання метаморфоза цього кругообігу є першою метаморфозою якогось іншого кругообігу.

Отже, ми почали з зображення окремого компонента та його чинників, перейшли до вивчення відносини компонентів, потім представили цілісність компонентів і відносин, протиріччя процесу, і форми цих цілісностей у порівнянні одна з одною; після чого перейшли до відтворення «механізму», функціонування закінченої форми розв'язання протиріччя цього процесу. Саме студіювання «механізму» дозволило розкрити, що ця цілісність є лише ланка, вузол у межах більш широкого процесу, що вона нерозривна, єдина з другими ланками, вузлами більш широкого процесу. Інакше кажучи, «процес—ланка» в її єдності з «процесом—цілим» відрізняється від останнього не за суттю, а за формою. Якщо для згаданої зародкової форми характерний безпосередній зв'язок компонентів, то для «процесу—цілого» — опосередкований зв'язок. У «процесі—цілому» компонент залежить не лише від безпосередньо з ним зв'язаних компонентів, але також від інших компонентів цілого. У «процесі—цілому», який існував у зародковій формі, безпосередня тотожність протилежностей розчленовується на самостійні, такі процеси, що один одного доповнюють. Отже, знаки, символи виникають тоді, коли функціонуючий матеріал відіграє роль лише посередника, скороминущого засобу заміщення. У цьому випадку функція відокремлюється од функціонуючого матеріалу, природа матеріалу і самий матеріал виявляються такими, що не мають значення для здійснення функції

У функції образу як маси будинку йшлося про функціонування дійсної можливості, у функції образу як проекту — про функціонування можливої дійсності. Завершальна функція — функціонування образу як виконавчого проекту, тобто функціонування єдності, тотожності дійсної можливості і можливої дійсності. Це є дійсна можливість, що стала дійсністю і залишилася дійсною можливістю лише як момент названої єдності. Це є дійсність не остільки, оскільки вона — можлива дійсність, а як дійсна дійсність.

Синтез гносеологічних критеріїв пізнання — *внутрішньої довершеності й зовнішнього виправдання* — означає максимальну міру інформації про світ, зокрема про світ архітектури і архітектурних форм. Інформація тут фігурує у своєму гносеологічному смислі як міра достеменних, гарантованих логічним виведенням з найбільш загальних принципів й емпіричною перевіркою повідомлень про структурність, упорядкованість, негентропію світу: як розмірність його картини. Слід згадати, що Альберт Ейнштейн перейшов від негативної концепції Девіда Юма (спостереження не може привести до поняття причини) до позитивної концепції: причинний зв'язок як гарантія актуально безкінечного повторення тотожних результатів при тотожних умовах зростає як інтуїтивний перехід від емпірії до логіки, від *зовнішнього виправдання* до *внутрішньої довершеності* кожної каузальної концепції. Емпіричний досвід приводить до каузальної (причинно-наслідкової) концепції через інтуїцію, пов'язану з доцільною, цілепокладаною



ючою, такої, що виходить з інтуїтивної (актуальна безкінечність) впевненості у результаті, яка, як говорив К. Маркс, відрізняє найгіршого архітектора від найліпшої бджоли. Теорія та історія пізнання тісно пов'язані з теорією й історією перетворення природи: Саме такий зв'язок дозволяє вести мову про гносеологічний ефект науки, зокрема архітектурної, яку значною мірою репрезентує теорія і філософія архітектури.

Крім так би мовити «матеріальної» гносеології архітектури, слід розглянути також інший — найновіший — тип теорії пізнання об'єкту архітектури: віртуальну гносеологію архітектури.

**Віртуальна гносеологія архітектури.** Віртуальна гносеологія архітектури — розділ теорії пізнання об'єкту архітектури, в рамках якого вивчаються можливості і границі пізнання архітектури через призму віртуальної реальності і простору, досліджує умови вірогідності віртуального, критерії його істинності, форми і рівні пізнання.

Отже, проблема сприйняття віртуальної реальності в архітектурі стає проблемою нашого сприйняття світу, а саме — проблемою міри адекватності нашого сприйняття тому, що саме ми сприймаємо.

Структурний опис світу, будучи сприйнятим, створює так звану когнітивну (тобто уявну) карту реальності, наявність якої в голові кожного з нас тільки і дає нам можливість успішно діяти в цьому світі. Під дією розуміється не лише фізична дія — рух, жест, міміка, — а також і емоційна реакція на що відбувається, і, нарешті, реакція ментальна, уявна. «Ми розуміємо світ, спостерігаючи його через матрицю можливостей»<sup>84</sup>. Таким чином, віртуальне — контекст більш-менш задовільної зрозумілості дійсного світу (реальності).

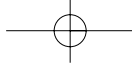
Віртуальна реальність надзвичайно багатовимірна, розшарована і самостійна (див. розділ другий). Тому дуже важливо розрізнити віртуальне і дійсне (константне). Це викликано тим, що границі між двома цими типами реальності (віртуальною і константною) в архітектурі є досить хиткими. Людина перебуває більшою або меншою частиною своєї екзистенції або в дійсному, або у віртуальному. Як вже зазначалося нами, у першому випадку — це зовнішня людина, у другому — внутрішня, духовна людина. Людина, котра живе винятково віртуальним (наприклад, таким його різновидом як утопія) не вибуває цілком з реальної дійсності, оскільки мешкати в утопії онтологічним чином неможливо: і тому вона живе в цьому «неможливому місці» своєю «віртуальною стороною». Пізнання сутності архітектурної утопії, таким чином, стає цілком реальним через призму перебування у віртуальному просторі. Але цілком може мати місце і ситуація, коли реальне існування не більш ніж облямівка навколо домінуючої віртуальності. Віртуальне пасує тим, що це значне перевищення тих ступенів свободи, які мають у дійсності (константності)<sup>85</sup>. Але було б помилковим вважати, що це — виняткова область свободи. Можлива ситуація, коли віртуальне організовано на основі домінування реальної дійсності (константності). Тим самим можна сказати, що віртуальна реальність і реальність дійсна (константна) — показники неоднорідності,

багатоплощинності буття людини, його насиченості проблемністю. Також слід уточнити і тезу про автаркічність<sup>86</sup> віртуального в архітектурі. Згадаємо думку Геракліта, що кожний знаходиться у своєму сні, тоді як філософ — у світі загального<sup>87</sup>. У висловленому мається на увазі, що загальне має бути присутнім й у віртуальному: у протилежному випадку положення людей було б жахливим.

Віртуальне — особлива реальність, в якій значним образом модифікується і така бінарна опозиція як «своє — чуже»<sup>88</sup>. Віртуальний простір — це начерк, напіввідчутність форми, її здатність до зникнення. Віртуальне в архітектурі — не домовлене, тому що зберігає і розгортає надлишковий зміст. Дивно, але саме віртуальне містить у собі можливу підказку: розмитість архітектурних форм у віртуальному дискретна. Так, перебуваючи у віртуальній події (наприклад, у подіях сну), ми маємо справу з виразними формами. Але як тільки прокидаємося, стає незрозумілим ані внутрішній, ані зовнішній контекст, котрий відбувся: його границі розмиті. А це доводить думку, що має концептуальний статус: віртуальне є збагненним з самого себе, або ж при деякому співвіднесенні з дійсним (константним).

Адже що таке віртуальність в архітектурі з гносеологічної точки зору? Це надмірна захопленість тією або іншою подією образу — як суто дійсним, так і суто віртуальним. Зайва захопленість і робить ту або іншу подію віртуальною подією, що досягається безпосередньо свідомістю, а не через об'єктивації. Віртуальне в архітектурі в цілому можна виразити однією формулою: домінування процесу над об'єктивацією. Невіртуальне, реальне (константне) — завжди й огрубіння, й утискання в обмежену архітектурну форму, але саме таким є властивий їй спосіб свідчення про себе<sup>89</sup>. Віртуальне в архітектурі — не просто можливе, про яке можна говорити і думати, але реальність, в якій можна побутувати і гносеологічним, і онтологічним чином. Безпосереднє буття в можливому, котре можна приймати або не приймати за тими або іншими ціннісними розуміннями, так чи інакше сприяє збуванню буття, а віртуальні події сприяють ствердженню багатомірності цього збування. Причому внутрішня розмитість і особлива оформленість віртуального виникає з активної взаємодії, і навіть зіткнення віртуальних світів, що утворюють реальність. Можна навіть стверджувати, що для віртуального існування гносеологічне явище є явищем онтологічним. Скажімо, стосовно явищу архітектурного образу будь-яка реальність архітектури є загальною значеннєвою рамкою, всередині якої виділяється віртуальне і дійсне, котре ми розглядаємо як певні рівні організації смислу творчості архітектора.

Таким чином, ми бачимо, що гносеологічне пізнання сутності архітектури за допомогою віртуальної реальності відкриває нові можливості для досягнення оптимальної форми людської рефлексії та створення архітектурних творів, архітектурних форм і архітектурного простору.



\* \* \*

Аби перейти до наступного викладення, тим самим обґрунтувавши його необхідність, слід зробити певні висновки з матеріалів цього розділу, присвяченого розгляду гносеології архітектури.

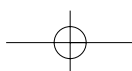
Оскільки в рамках гносеології вивчаються форми пізнання людиною оточуючого світу, остільки ці форми мають бути визначені стосовно архітектури як складного явища, яке перебуває в оточуючому світі, у довкіллі; котре обіймає і людську повсякденність (буття, *onthos*), і людську свідомість, жваво впливає на вироблення ціннісних орієнтацій, естетичного й етичного ставлення людини до іншої людини і до світу, на формування теологічних уявлень, і часто-густо становить основу для суспільно-матеріального розвитку країни, міста, поселення.

З цієї точки зору, дослідивши кореляцію між формою і змістом в архітектурі, з'ясувавши поняття про змістовність форм міського середовища, про архітектурний образ, про логічне й історичне, утопічне й реальне в архітектурній формі, про випадковість естетичного сприйняття та дійсність архітектури, спробуємо використати певні *вектори*, напрями, за якими може відбуватися подальше розгортання теми архітектури як предмету філософського осмислення.

Адже усе перелічене у цьому розділі (та в попередніх розділах) є, так би мовити, «зняті феномени» архітектури, «відчужена архітектура», яка лише до деякої міри віддзеркалює *людське* ставлення до архітектурної форми, в основному відбиваючи буття цієї форми як такої.

Архітектура свідомо створюється людиною і для людей, і тому розгляд її повинен базуватися на *людському вимірі* її цінності, її гносеологічного й онтологічного смислу. Тому наступний розділ буде присвячено антропології суб'єкту архітектури; через нього — аксіології (цінності) архітектури як прерогативи суб'єкт-об'єктного ставлення людини до свого іншобуття, тобто до архітектурної форми; затим має бути піддане студіюванню естетичне й етичне в архітектурі як суб'єкт-суб'єктне, суб'єкт-об'єктне й навіть об'єкт-об'єктне відношення («закони краси»). Завершувати наш аналіз філософських аспектів архітектури повинен розгляд соціологічних і теологічних питань архітектури: в першому випадку це — обґрунтовані матеріальним середовищем і соціальною стратифікацією «об'єктні» питання суспільного влаштування, яке віддзеркалено в архітектурній формі міста, комплексу, окремого будинку. В другому випадку це — зумовлена Над-суб'єкт-об'єктним Існуванням характеристика особливих форм архітектури, пов'язаних з відчуттям людиною простору її віри у матеріалізованому образі храму.

В зв'язку з переліченим слід звернути увагу на характер *методу* нашого дослідження. Відомо, що будь-який метод базується на системах об'єктивно-істинного знання, котрі створюються як наукою в цілому, так і окремими її областями. Багатоманіття цих систем породжує багатоманіття наукових методів пізнання феноменів і явищ. Одні методи застосовуються багатьма науками, інші — лише однією наукою, а іноді й в одній науці лише при студіюванні одного спеціального предмету. У зв'язку з цим можна навести багато різних класифікацій методу



пізнання, беручи за основу поділу різні ознаки: сфера застосування, характер закономірностей, які лежать в його основі, тощо. Коли йдеться про особливості філософського методу, то зазвичай підкреслюють його універсальність, застосування у всіх областях науки. Іноді навіть кажуть про розмаїття універсальних філософських методів, які «включені у тканину наукового пізнання у всіх його сферах»<sup>90</sup>. Важко сказати, в якому смислі тут йдеться про багато методів: чи то про історичні форми (наприклад, діалектика й метафізика), чи то про окремі елементи сучасного філософського методу (аналіз і синтез, логічне й історичне), але у будь-якому випадку недостатньо як характеристика особливостей філософського методу зазначати лише його застосування у всіх областях науки.

Адже жодний метод, в тому числі і філософський, не отримує як нагороду *універсальність*, вона встановлюється у практиці наукового пізнання й залежить від його рівня. Експериментальний або статистичний методи первісно відігравали дуже скромну роль у русі пізнання. Однак нині жодна наука не може обійтися без них. А з метафізичним методом відбулося, на наш погляд, інше, зворотне. Наука певний час перебувала на такому рівні, який дозволяв цьому методу бути застосованим будь-де. Малошанований декимось нині Ф. Енгельс в «Діалектиці природи», характеризуючи метафізичний метод й умови, які породили його та зробили універсальним, зазначав: «Розподіл природи на її окремі частини, розподіл різних процесів і предметів природи на певні класи, дослідження внутрішнього ладу органічних тіл за їх різноманітними анатомічними формами — усе це було основною умовою тих величезних успіхів, котрі були досягнуті в області пізнання природи за останні чотириста років. Але той самий спосіб вивчення лишив нам разом з тим і звичку розглядати речі й процеси природи в їх уособленні, поза їх великим загальним зв'язком, і в силу цього — не в русі, а в нерухомому стані, не як суттєво змінювані, а як одвічно незмінні, не живими, а мертвими. Перенесений Беконем і Локком з природознавства у філософію, цей спосіб розуміння створив специфічну обмеженість останніх століть — метафізичний спосіб мислення»<sup>91</sup>. Ми можемо спостерігати на багатьох прикладах, що сучасний стан наукового знання та його потреб є такими, що від універсальності метафізичного методу не лишилося й сліду. Ще в методі Канта міститься прагнення подолати догматизм метафізики XVII ст.: Кант зробив серйозний крок в цьому напрямку, поставивши питання про роль теоретичного мислення та його категорій у розумінні дійсності. Гегель пішов іще далі: моментами його спекулятивного (діалектичного) методу є начало, поступальний рух на основі розв'язання протиріч і заперечення як форма саморуху (зняття протиріч шляхом заперечення заперечення).

На наш погляд, для філософського методу найголовнішим є не те, що він може бути застосований будь-де, а те, що він намагається викрити *закони руху* людського мислення до істини. Приміром, правила й прийоми формальної логіки також можуть бути використані у всіх областях наукового знання, однак вони не можуть претендувати на роль методу розвитку сучасної науки, оскільки ці правила не торкаються розвитку, більше того, часто-густо вони абстрагуються від нього.

Формальний апарат мислення, розробкою якого займається формальна логіка, допомагає зрозуміти побудову сучасної наукової теорії, виконує певну функцію у русі від однієї теорії до іншої, але він не здатний розтлумачити закономірний розвиток наукового знання.

Так, дивна мінливість понять і теорій сучасної науки здається зовсім несутісною з визнанням об'єктивності їх змісту. Розсудочне мислення зв'язує об'єктивність з нерухомістю, абсолютність з незмінністю, воно не може зв'язати об'єктивність знання з його розвитком. Але однаково доведеними є й об'єктивна істинність теорій науки, і швидка зміна цих теорій, їхній розвиток. Необхідним опиняється такий філософський метод, який міг би пояснити, як і чому це можливо, за якими законами відбувається розвиток наукового знання, якою є його магістральна тенденція. Філософський метод, на наш погляд, повинен пояснити особливості сучасного наукового пізнання й сприяти його розвитку, вірно виокремити його тенденції, форми і методи збагачення новими результатами. Для цього він повинен мати як свій «логічний арсенал» розвинуту, багату на зміст систему категорій<sup>92</sup>. Така всезагальність — погана «доброчинність» філософських категорій: *об'єктивна змістовність*, котра визначає можливі шляхи руху знання, — ось у чому полягає їхня сила.

Сподіваємося, мало хто зможе опротестувати, що задачею людського пізнання є досягнення такого знання, зміст якого не залежить ані від окремої людини, ані від людства, оскільки пізнання прагне осягнути предмет у всій його об'єктивності. Філософський метод повинен спрямувати мислення саме цим шляхом, але він це може зробити лише за умови, що його власні правила є об'єктивними у своєму змісті, що вони ґрунтуються на пізнаних законах. Не секрет також, що успіх і «працездатність» методу залежать від того, на яких закономірностях основані його правила, наскільки повно і точно у правилах методу віддзеркалені ці закономірності.

Філософський метод виникає як узагальнення усіх інших методів; він не дорівнює жодному з них, але включає в себе їх багатство так само, як загальне вбирає в себе особливе й одиничне. Генетично ж процес розвитку йде від спеціальних методів до філософського.

Такий довгий екскурс стосовно методу сучасної архітектурної науки саме в середині нашої книги, коли *ми переходимо від студіювання феномену архітектури до студіювання явищ архітектури*, не здається зайвим. Ми маємо впевнитися, що все, сказане вище про застосування філософського методу *взагалі*, торкається і методу архітектурознавства тією мірою, якою архітектура виступає як філософська категорія.

1. *Лекторский В. А.* Теория познания // *Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 216; История философии. — Мн, 2002. — С. 248.*
2. *Лекторский В. А.* Теория познания... — С. 216.
3. *Философия. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 419.*
4. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. — М., 2002. — С. 454–455.
5. Там само. — С. 455.
6. *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. — М., 2002. — С. 17.
7. *Иконников А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986. — С. 77.
8. Там само. — С. 79.
9. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве. — М., 1986. — С. 33.
10. *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003. — С. 49.
11. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. — М., 1997. — С. 37.
12. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве. — С. 39.
13. Там само. — С. 48.
14. Там само. — С. 50.
15. Там само. — С. 51.
16. Див: *Орфинский В. П.* Деревянное зодчество Карелии. — Л., 1972; *Ополовников А. В.* Реставрация памятников народного зодчества. — М., 1974; *Мильчик М. И., Ушаков Ю. С.* Деревянная архитектура русского Севера. Страницы истории. — Л., 1981; *Ушаков Ю. С.* Ансамбль в народном зодчестве русского Севера: Пространственная организация. Композиционные приемы. Восприятие. — Л., 1982.
17. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. — С. 125.
18. *Иконников А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре. — С. 56.
19. *Шукурова А. Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990. — С. 118.
20. Там само. — С. 122.
21. Там само. — С. 125.
22. *Бофилл Р.* Пространство для жизни. — М., 1993. — С. 51.
23. *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. — С. 69.
24. *Хомутецкий Н. Ф.* Новейшая зарубежная архитектура. — Л., 1971. — С. 57.
25. *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. — С. 63.
26. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве. — С. 70.
27. Объемно-пространственная композиция. — М., 2003. — С. 14.
28. Теория композиции как поэтика архитектуры. — СПб, 2002. — С. 15.
29. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. — М., 1990. — С. 18.
30. *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. — С. 101.
31. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. — М., 1985. — С. 55.
32. Там само. — С. 215.
33. *Иконников А. В.* Архитектура XX века: В 2 т. — М., 1995. — Т. 1. — С. 284.
34. Там само. — С. 235.
35. А.С.С. — 2004. — № 1. — С. 107.
36. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. — Т. 1. — С. 288.
37. А.С.С. — 2004. — № 1. — С. 60.

38. *Гольдштейн А. Ф.* Франк Ллойд Райт. — М., 1973. — С. 116.
39. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. — Т. 1. — С. 257.
40. *Нимейер О.* Мой опыт строительства Бразилии / Пер. с португал. — М., 1963; *Хайт В. Л.* Оскар Нимейер. — Изд. 2, перераб. и доп. — М., 1986. — С. 68–127; *Хайт В. Л.* Искусство Бразилии: История и современность (Очерки). — М., 1989. — С. 186–197.
41. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. — Т. 1. — С. 369.
42. Цит. за: *Вукс Я.* Мифы и утопии архитектуры XX века / Пер. с польск. — М., 1986. — С. 25.
43. *Беломесяцев А. Б.* Київські виставки 1897 та 1913 років як формотворчий чинник розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття: Теоретичний аспект // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІПІАМ. — Київ, 2002. — Вип. 5. — С. 167–182.
44. Градостроительство / Под ред. В. А. Шкварикова. — М., 1945. — С. 252–257.
45. Див.: *Страутманис И. А.* Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М., 1978.
46. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990. — С. 78.
47. Там само. — С. 83.
48. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. — С. 36.
49. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 85.
50. Якщо винести будинок поза місто, на «лоно природи», він стає організмом, який повинен був би акумулювати навколо себе міські функції, так або інакше імітуючи їх, доповнюючи їх до певної «міської» цілісності. (Цей фрагмент нашої монографії було оприлюднено: *Беломесяцев А. Б.* Теорія архітектури: Взгляд экономиста // Сучасні проблеми архітектури і містобудування: Наук.-техн. зб. — Київ, 2003. — Вип. 11–12. — С. 3–33.)
51. У подальшому будемо застосовувати термін «будинок» як узагальнюючий, вважаючи, що споруда є окремий випадок будинку, його, так би мовити, спрощений варіант.
52. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики: В 3 т. — М., 1970. — Т. 1. — С. 170.
53. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 28.
54. Там само. — С. 43–48, 158–159, 200–203.
55. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. — Т. 1. — С. 172.
56. Порівняймо з цим міркуванням розгортання категорій у «Науці логіки» Гегеля: «Фактичне, отже, те, що мається, є наявне буття взагалі, розрізнення в ньому й зняття цього розрізнення; не наявне буття, позбавлене значень, як на початку, а наявне буття як знову дорівнюється самому собі завдяки зняттю розрізнення як простота наявного буття, опосередкована цим зняттям. Це зняття розрізнення є відмінна визначеність наявного буття. Таким чином, воно є всередині-себе-буття; наявне буття є наявне суще, щось» (*Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. — Т. 1. — С. 176).
57. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. — Т. 1. — С. 178.
58. Там само. — Т. 3. — С. 101.
59. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. — Т. 3. — С. 28.
60. Там само. — С. 57.
61. *Исаев И., Семенчев В. и др.* Отрицания отрицания закон // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1967. — Т. 4. — С. 188.
62. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. — Т. 3. — С. 68–69.
63. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. — Т. 3. — С. 58.

64. Там само. — С. 78.
65. Философия. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 492.
66. Там само. — С. 199.
67. Там само. — С. 200.
68. Там само. — С. 201.
69. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. — Т. 2. — С. 12.
70. Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы. — С. 120.
71. Философия науки, техники, архитектуры. — Киев, 2002. — С. 225.
72. Там само. — С. 207.
73. Николаев И. С. Профессия архитектора. — М., 1984. — С. 255–256.
74. Философия. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 79.
75. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. — Т. 2. — С. 139.
76. Там само. — Т. 1. — С. 441.
77. Див., наприклад: Глазычев В. А. Организация архитектурного проектирования. — М., 1977; Зинченко А. П. Коллективные формы организации труда в архитектурно-градостроительном проектировании. — Киев, 1990.
78. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. — Т. 2. — С. 124.
79. Там само.
80. Маркс К. Капитал. Том первый // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 50 т. — М., 1974. — Т. 23. — С. 66–67.
81. Там само. — С. 85–86.
82. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. — Т. 1. — С. 440.
83. Там само. — С. 444.
84. Nozick R. Virtual reality. — London, 1991. — P. 53.
85. Шугуров М. В. Виртуальная герменевтика. — М., 2001. — С. 55.
86. Від грецьк. *autarkeia* — самозадоволення. Автаркія — економічна політика господарювання, спрямована на суто національну форму ведення господарство.
87. Шугуров М. В. Виртуальная герменевтика. — С. 57.
88. Там само.
89. Там само. — С. 59.
90. Спиркин А. Г. Метод // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 410.
91. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 50 т. — М., 1973. — Т. 20. — С. 20–21.
92. Ми вже не раз зазначали, що в архітектурній науці розробкою категоріального й понятійного апарату багато років займається професор А. П. Мардер.