

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 злам у 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 обстоювала далеко не так просто: на барикадах була маса людей матеріально незацікавлених, у щирості 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 давнини¹, котра багато в чому перегукувалася із сьогоdnішнім 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 сьогоdnішньої 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.² 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 очинив німецьку класичну філософію, послідовно застосувавши її до дослідження політекономії, спираючись на конкретний емпіричний досвід Німеччини доби зрілого капіталізму. Не останнє місце в його роздумах посідають питання філософії архітектури³.

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 лущайки 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»⁴. 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 століть⁵.

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 обожнюють знущатися і принижувати; професійний відбір вони проходили на спеціальному конкурсі некомпетентності й головоотяпства, 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 реальності⁶.

«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 контролюваного 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 різнорідний 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 «пересаджуваності» 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 *нідсвідоме, 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 порівнянним 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 роздрукованою 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 сумнівів⁷. Творчість полягає у вмінні виявити і втілити красу. Архітектор є жерцем, приставленим до «корисності, міцності і краси», 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 смисловисловлюючими матеріалізаціями (знаковими, символічними, сюжетними)⁸. 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, чия потреба 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 XX 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»⁹ 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 знаковому 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 недосязним 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, конструкційної¹⁰); тому для повноти картини таких точок повинно бути декілька. Себто розгляд феномену архітектури виконується так би мовити прицільно: 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. Эстетика: Підручник. — Київ, 2000. — С. 79.
8. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. — М., 2004. — С. 138.
9. Деррида Ж. Золы 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

ІСТОРИОГРАФІЯ

*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 буттєвих 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 знаковому 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 відноситься архітектура, на відміну від інших видів мистецтва (скажімо, музичних), 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»¹. 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 вичерпує 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 осягнути 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 доведення². *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 сформувати 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. Вігровій. 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 виконано³.

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 реальність⁴.

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 архітектурний 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 ретельно⁵. 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»⁶. 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'яучої правоти його вчення про цілі зодчества і засоби досягнення цих цілей в античному суспільстві, де створена була класична архітектура»⁷. 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»⁸. 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»⁹. 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»¹⁰. 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 ХІХ ст., коли еkleктичне наслідування стилям минулого стало пануючим напрямом архітектури, трактат Віньйоли перетворився на мертву академічну шпаргалку. Розумування про архітектуру за часів панування трактату Віньйоли й ордерного зодчества — протягом ХVІ — початку ХІХ 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 потреби¹¹.

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 ані Вітрувій, ані Альберті, ані Віньйола, 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 ХVІ 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, «бранця Аквілеї», «любителя архітектури», освіченого гуманіста, для якого, до речі, Палладіо зводив віллу 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»¹². 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 розтамував конструктивну сутність ордерної системи. Останніми французькими теоретиками XVIII ст. були Е. Л. 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)¹³. 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 перевідав їх з власними маргіналіями.

Отже, маємо стверджувати, що теорія архітектури від прагматичних розмірковувань Вітрувія через гуманістичні абстракції Альберті та Філарете, з часів Вінньоли, 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 десятиків століть після Вітрувія, тобто протягом двохтисячолітнього розвитку архітектури, питання філософії архітектури не потрапляли у центр уваги тих, хто писав про архітектуру? Адаже 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. Адаже 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. Адаже 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 складалася. 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 моноцехової організації. Цей процес багато в чому визначився завдяки розвитку молодій сфері 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 характеру¹⁴. 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 pp.) 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)¹⁵. 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, статистику, 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 в сенсі, 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, відаючи 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»¹⁶. 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. Адаже 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 Бароцциа 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 Лекерка «О пяти чинах архитектурных, по правилам Виньоловым с прибавлением

французского чина»; ця книга витримала три видання (1790, 1795, 1808 рр.). 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 городо-вым 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 рр.). 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, служб, 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 глазувати 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 Віньйоли у таких критичних словах: «Виньола есть новейший из всех: книга его наполнена многими вещьюми, не соответствующими главному его предмету. Правила его расположений суть грубые, и рисунки его не лучше Албертиевых касательно до Архитектурного учреждения; но образование его есть гораздо приятнее»¹⁷. 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 Ломоносов¹⁸.

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»¹⁹. 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 висувуючи 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»²⁰. 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 будують 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»²¹. 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. Чаадаєв²². 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 містерях-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 класицизму²³. 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, колонади 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 сьогодення 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 XIX 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»²⁴. Або: «Неорганічна форма мистецтва або музика у пластиці дає архітектуру»²⁵. «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»²⁶. «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»²⁷. 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»²⁸. Здається, ця констатація — інша крайність. Архітектори та інженери XIX ст. писали про архітектуру як про прагматичний твір, філософ Шеллінг — як про алегоричний твір, як про потенцію енергій 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», присвяченої «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,obelіски, мемони, 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; дим 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 корінфський ордери; римська конструкція аркового склепіння; загальний характер римської архітектури). Третій розділ, присвячений «романтичній архітектурі», містить роздуми Гегеля про особливий архітектонічний спосіб формування (повністю замкнений дим 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»²⁹. 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»³⁰. Роздуми Гегеля над історично складеною й рефлексованою 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»³¹. 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 ХІХ 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 чисто-му 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»³². 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»³³. 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 функцію³⁴. 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»³⁵. Адаже 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.

А. 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. Фьюреллі, 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 Афин 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» архітектор-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 аспекті³⁶. 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. Пучков³⁷, 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.)³⁸. Власне, саме Габричевський, про якого буде йти далі 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»³⁹. 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 віддано 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 XIX — першої чверті XX 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 XIX 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 XIX 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 XIX — початку XX ст.

Отже, протягом XIX 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 небайдужи-

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 поживлення інтересу до філософії архітектури: і науковці, і пересічна людина все частіше стали задаватися питанням, що є архітектура не як витвір «оцієї», 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 добутків. Звернімось 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 боку⁴⁰. 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 пристосуванні 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*)

ззначається: «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?»⁴¹ 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»). Архитектор 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»⁴². 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 усевітньо 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*)⁴³ 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 і 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 Проекту*»: «Проект 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 схарактеризував 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 і Г. Палермо «Ethics and the Practice of Architecture» (*Етика і практика архітектури*)⁴⁴. 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 дїставлення архітектури», «вибір дїставлення 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, студіюваний широкий діапазон етичних дїлемм, 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: дїлемма сучасної практики*)⁴⁵ — 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», «Показчики».

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»⁴⁶.

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 на 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 визначати 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. Порффіріос, 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 засіб⁴⁷.

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 Арнольд 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»⁴⁸. 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*)⁴⁹, 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 нашій 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»⁵⁰. 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 Бернард Шумі (Tschumi), автор книжки «Архітектура і диз'юнкція»⁵¹, 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»⁵². 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 «Леа, 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», «Приязнь 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.). Бернард 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 (А. Вітгенштейн, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр та ін.), то це є скоріше данина традиції і жанру («саме 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 молоді наукової 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 студювання 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 поштовою 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. Кирилов. 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 Некрасова⁵³. 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. «жестикуючого» 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 узагальнюю-

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»⁵⁴.

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»⁵⁵.

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. В середині 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 зв'язування «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»⁵⁶.

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»⁵⁷. 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»⁵⁸. 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 ХІХ 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 ще 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 законами⁵⁹.

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 якась 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»⁶⁰. 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 розв'язанні 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»⁶¹. Учений умовно називає ці комплекси «стилями» й нараховує їх шість — «ірреалізм», «ідеалізм», «натуралізм», «реалізм», «ілюзіонізм», «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 приходиться у рух, оживає, у ньому загальне знання врівноважується одиничним враженням; в «ілюзіонізмі» 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 розвитку повинен призвести до «ірреалізму», з якого починається нове коло»⁶².

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 осяганню часові⁶³. Таким чином, кожний новий стиль приходиться 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»⁶⁴. 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 Выборзькій 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 якимось 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 семиотики в Росії перед і після 1917 року»⁶⁵ зазначає, що О. В. Розенберг пропонує перейти від аналізу загальних процесів до елементарних процесів. «Людські процеси у залежності від просторості охоплюваних 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»⁶⁶. 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»⁶⁷. Сеmiotичну 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»⁶⁸. Становить загальний інтерес і визначення *архітектурної споруди як «штучно створеної обстановки будь-якого процесу, до складу маси якого входять живі люди»*⁶⁹. О. В. Розенберг будує цікаве зіставлення процесів і відповідних до них класів споруд⁷⁰, 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, запропоновані 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»⁷¹. Як основні категорії архітектурного процесу розглядається конструктивність і естетичність. Естетичні аспекти можна спостерегти вже у вступі, де автор цілком «сеmiotично» 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»⁷². 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. Тіца, 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»⁷³. 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 задати про іще 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. Оминуті 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». Одразу 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 розїхалися по різних країнах; можливо, саме цим можна пояснити популярність Фен-шуй у світі. Індійські ж майстри Васту за межами Індії практично не працювали⁷⁴. 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 архітектури⁷⁵.

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 індуїстське суспільство мало поділ на чотири класи: брахмани (святенослужителі), 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. Внутрішніх дворів у палаці влаштувалося 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 «нагадує 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 Дхармараджі⁷⁶). 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 самєму 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 глибоких 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 будівлі⁷⁷. 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 тощо⁷⁸.

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 мовою⁷⁹: 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.

Л. 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 зберігалось 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, — найнесприятливіше місце.

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 лесиною 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»⁸⁰.

Академік Б. О. Рибаків, розглядаючи традиції язичництва давніх слов'ян, присвятив особливу увагу темі «Дім у системі язичницького світогляду»⁸¹. 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»⁸². 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»⁸³.

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. А. Й. Таруашвілі в книзі «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного 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.
15. *Архітектура: Короткий словник-довідник* / 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. Tigerman 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 «Габричевский» (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: *Габричевский А. Г. Морфология 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-НИОН. — М., 1928. — Вып. 3. — С. 17.
56. *Кызласова И. А. 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. Архітектура: Короткий словник-довідник / 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»



Нашу 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 розгорталася 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 є¹.

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 передувати 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 інтуїції². 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, смислоформує ставлення свідомості до предмету, предметна інтерпретація відчуттів. Іntenціональний аналіз — це аналіз співвідношення (кореляції) певних актів свідомості і типів сущого, котрі за допомогою цього аналізу розкриваються³. 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 споглядання⁴. 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 свідомість⁵.

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 «тектюра» — «будівництво», «побудова», «організація»⁶.

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»⁷. 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).

Двоїтий 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 середовища⁸.

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 зміст⁹.

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 людини¹⁰. 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 ілюзій¹¹.

Романтизм мистецтвознавчого трактування поняття архітектура стверджував Ф. В. Й. Шеллінг, котрий визначив (слідом за Й. Гьорресом і Фр. Шлегелем) архітектуру як «застиглу музику»¹². 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 натхнення¹³. 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»¹⁴. 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»¹⁵. Пізнання архітектури через пізнання сутності людського життя забезпечує об'єктивність творчого процесу, спрямованого на пошук істинності віддзеркалення доквілля. 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»¹⁶.

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»¹⁷. 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»¹⁸.

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 обумовляють 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, архітектора¹⁹.

Архітектура — це космос, котрий виникає з «хаосу», «олюднена матерія», «кам'яна книга людства» й «застигла музика»²⁰. 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 жити²¹.

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 відкинута недавнє згодом проходить переоцінку, як спадщина готики, про яку Андреа Палладіо писав, що її «варто назвати плутаниною, але не архітектурою»²², 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 середовища²³.

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 приступність.

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»²⁴. 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 Теофія Готье 1850 року важко не погодитися²⁵. 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 промислово 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»²⁶. 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 життєвості: лише оскільки щось має в собі самому протиріччя, воно рухається, має імпульс і діяльність²⁷. 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 функції²⁸. 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 суспільства²⁹.

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»³⁰. «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»³¹. 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 життєдіяльності³². 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 цінностей³³. Іншими словами, архітектурна культура — це форма активної взаємодії людини з архітектурним середовищем.

Феноменологія архітектурної форми. Об'єктом сприйняття, через який ми осягаємо архітектуру взагалі й особливості кожного її твору серед маси інших, служить архітектурна форма. Через неї виражаються й осягаються 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 процес³⁴. 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 втраять зміст і всі інші архітектурні стіни: магію й енергію цієї плоскості поверхні³⁵. Здатність або нездатність пережити й усвідомлювати такий феномен і відрізняє розвинуту архітектурну сприйнятливість і мислення від нерозвинутих.

Феноменологія архітектури має справу не з абстрактною думкою і не з фіксованим знаком, а з переживанням, невіддільним від живого контакту зі спородою. 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»³⁶. Для того аби почуттєво пережити архітектурну форму, її необхідно розуміти, а для того, аби розуміти, її необхідно відчувати.

Однією з найважливіших особливостей феноменології архітектури в ХХ 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 навіпамацьки, 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 поживавлення 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 «проекування 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 розкриються, якщо ми будемо розглядати її в системі довілля, 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 «упровадити 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»³⁷. 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 століть³⁸. 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 щаблі 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. *Причетній 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.* Архитектура: 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. Л. 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. Л. 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 «уявленому, 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 замінено 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 смислі, 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 смислі, 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 гіпоманьяка, 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.

Здавалося 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 взаємності 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 чотиривимірної 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 одновимірної 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 природу. 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»¹.

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. Габричевський².

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 діяльності³. Соціальний час фіксує стійкість соціальних форм як їхню відтворюваність, соціальний простір репрезентує рух людського буття у вигляді певної координатії 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 чотиривимірного, 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 — просторовий⁴. 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»⁵.

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. Своєю часу Л. М. Гумільов помітив, що частина етносів продовжує жити минулим (пасаїзм), частина живе в сьогоденні (актуалізм), а інші живуть майбутнім (футуризм)⁶. У пасаїзмі кожний активний будівник етнічної цілісності почуває 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 хвилинка 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, сьогодні як неприйнятне, реально 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 спекулюючи 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 неминучості 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 ідолопоклонства. 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 вежі⁷. Таким чином, у соціальному просторі було здійснено те, що виявилось не під силу фізичному геометричному простору, а саме: відбулося возз'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 соціального 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 ХХІ 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 коливань⁸), 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»⁹).

Віртуальний простір. Основним простором для прояву віртуальної реальності в сучасному світі, світі ХХІ 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)¹⁰. 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 сприйняття¹¹. 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 властивостей¹². 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 неминучий результат небажання впливати на шлях еволюції власної природи¹³.

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. Оконтурування віртуального простору найбільше чітко просліджується на прикладі архітектури. Так, у Києво-Печерській лаврі (у печерах), ступаючи по вузьких похилих переходах у п'ятмі, ледь освітленої восковою свічкою, зненацька розумієш, чому склепіння над головою круглиться, 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 усюди відстаду 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 плейерної (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?¹⁴

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 підлегле 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 свідомості¹⁵. Архітектурне проектування 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 ще органами почуттів, окрім зору. І тому в абстрактно-філософському смислі багато кому може спастись 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 Флоренський¹⁶ 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 храмовбудування, 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 розпорощення 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, присноблагженністю чи богодуховенністю. 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, пропонуванних 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 віртуалістики¹⁷. У рамках традиційного світогляду прийнято вважати, що існує одне (монізм), два (дуалізм) чи декілька (плюралізм) 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 багатопаровим, 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 палаці, храми, цілі міста. І справа не в тому, що ці палаці 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 візонерських 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 унікальність¹⁸.

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 відносною 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 абсолютом, 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.

Аретея. Слово «аретея» — грецький синонім латинського «віртус». Аретея — 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». Аретея заснована на цілком певній філософії (онтологія, епістемологія, методологія), будується на відповідних філософським представленням творчих моделей і відповідних теоретичним моделям експериментальних дослідженнях. Таким чином, аретея — тип практики, що має філософську і наукову (теоретичне й експериментальне) підставу. Філософське і наукове обґрунтування забезпечує ефективність практичних дій. Отже, аретея — 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 керувати 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. Аретея 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 вище¹⁹. Таким чином, віртуальне не може протипоставлятися 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 відносні²⁰. 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 вивільненням²¹.

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 змодельовувати 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 людини²², 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 людини²³. 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»²⁴. 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. Нова, 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»²⁵. 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. А. 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»²⁶.

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 плін спонукання будь-якої речі, обумовлює поліонтологічність дискурсу реальності²⁷.

Справа в тому, що реальність «троноподібна», вона містить у собі численні, і, причому, не зводимі один до одного види, модуси, способи, стани суцього²⁸. 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. Троноподібність 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 людини²⁹.

У перекладі з латини *realis* — «речовинний»³⁰. 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 змінене³¹. 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 звикання 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»³². 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'єктивації. 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)³³. 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, уможливорює 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»³⁴. 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 цілеполагання безмежне і є нескінченним трансцендуванням з боку «внутрішньої людини». Константне ж прагнення є кінцевим: воно замикається в середовищі створених обставин, що, як і колишні задалегідь дані обставини заповнююють. 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 набудовують, 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»³⁵. З віртуальної глибини — уяви без образів — внаслідок особливих рухів і пульсації 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 людини³⁶. 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, значеннєве буття приречено на майбутнє: минуле і сьогодення є безглуздими³⁷. Однак автономність (автогерменевтичність) означає володіння віртуальним простором і часом³⁸.

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»³⁹. Відмінність вірогіднісної (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»⁴⁰.

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, переповерхнений 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 не підвладне певній суворій констатації: тут не можна ставити «мітки» чи що-небудь «застовпити». У певному смислі — 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 віртуальне⁴¹.

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 невідоме, як саме і породжує образи, котрі організують віртуальну співбуттєвість⁴².

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 пробіск буття — існує у вигляді феномену — «тут і зараз». На відміну від дійсної (константної) реальності, де царує річ (стійкий фрагмент суцього), 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 «пристосовані» 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 невизначеності⁴³.

Віртуальна реальність надзвичайно багатовимірною, розшарована і самостійна. Тому дуже важливо у методологічному аспекті розрізнити 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 приваблює тим, що воно є значним перевищенням тих щаблів свободи, що мають у дійсності (константності)⁴⁴. 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 змісту⁴⁵. 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 конструкторним 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 креативність 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 шаблів 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 переважана і опинилася практично неможливою. Реалізація віртуального в дійсності — скоріше є виключенням, ніж правилом. Віртуальне реалізується у наступне, похідне віртуальне, виступаючи стосовно нього константною реальністю⁴⁶. 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 сприймаються⁴⁷. 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 пізнаний 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»⁴⁸.

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 науки⁴⁹, 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. Кюнджик визначає як епоху «метастабільних взаємодій»⁵⁰, 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 взаємодії 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»)»⁵¹.

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»⁵². 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. Коняєва⁵³, 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. Розін⁵⁴, 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»⁵⁵. 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 розрізнити 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. Смирнова⁵⁶ 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. Васюков⁵⁷ 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 незліченими рівнобіжними мікроситуаціями, котрі немовби тчуть килим нашого мікросвіту, що тепер буде являти собою деяку гранично велику ситуацію»⁵⁸. 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, вклучення. 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»⁵⁹. 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»⁶⁰. 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»⁶¹. 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 придатних для архітектурознавства і філософії архітектури категорій, наведемо короткий словник віртуалістики (частково — за М. О. Носовим⁶²).

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 вклучають 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 звужилася, 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 артеї, 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'єктивацій поточних сенсорних даних у стабільний і пізнаваний світ⁶³. 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»⁶⁴.

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, сковзають «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 редукції⁶⁵. 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 задуму⁶⁶. 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)⁶⁷.

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 інформації⁶⁸. 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.)⁶⁹ 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 не живі. 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 психічність⁷⁰. 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»⁷¹. 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 перцепцій 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. ХХ 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 колу 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 узагальненої 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 узагальненому вигляді) від людства, має цінність, котра залежить від індивідуального тезаурусу. Людина як рецептор інформації — це не «узагальнена людина», носій природного гріха (за Августином Блаженним), 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 естетики⁷². 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 середовища⁷³. 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»⁷⁴. 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, поліоркетики⁷⁵, водопостачання й підйомних механізмів — все це характеризує працю римського зодчого — теоретика і практика⁷⁶. Ця книга, як зазначав І. С. Ніколаєв, пройшла крізь тисячоліття й опинилася міцнішою за матеріальні пам'ятки Риму⁷⁷.

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., Симанов 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 Л. 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. А.* 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.* Poétique 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-справочник / 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.: Куонджик Н. Виртуальная реальность и метастабильные взаимодействия // Абердин. — 2001. — Ч. 5. — № 1.
51. Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб, 2000. — С. 6.
52. Аксурин 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. Коптин П. В. Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974. — С. 121.
71. Винер Н. Кибернетика / Пер. с нем. — М., 1958. — С. 166.

72. Див.: *Заварзін 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; *Заварзін О. О.* Семіотика естетичної інформації предметного середовища // Прикладна геометрія та інженерна графіка: Зб. наук. пр. КНУБА. — Київ, 1999. — Вип. 65. — С. 189–192; *Заварзін О. О.* Геометрія і семіотика естетичної інформативності предметного середовища: Автореф. дис. ... канд. техн. наук: 05.01.03. — Київ, 2000.

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

74. *Витрувій.* Десять книг об архітектурі / Пер. с лат. Ф. А. Петровського. — 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



Поняття онтології та його історія. Онтологією в низці філософських систем називають ту їх частину, в якій викладено *вчення про буття як таке*, неза-

лежно 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 противагу фантому або ілюзії¹.

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.)². 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»³. 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 ентелехію⁴. 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 апіорні форми цьому буттю⁵. Отже, критика Кантом попередньої метафізики була, зокрема рішучою критикою її онтологічних устремлінь. 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»⁶. З точки зору Канта, не має і не може бути онтологічного вчення поза й незалежно від вчення про принципи розуму. Про закон 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»⁷. 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 буття⁸. Отже, у Гегеля, для якого буття було тотожно мисленню, онтологія фактично зводилася до логіки. Неомарксистичні (Д. Лукач, Г. Маркузе, Л. Альтюссер, К. Корш, «Франкфуртська школа»⁹) виконали спробу розгляду онтології з погляду практики. Вони розглядали світ у формах практики (культури), і буття визначали через призму культури. Фактично неомарксистичні 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 сутності¹⁰. 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 «суще». Ніщо — це спростування буття. Класична філософія визначала буття через протиставлення небуттю. У сучасній філософії буття визначається через суще. Під сушим філософи мають на увазі «оформлене», «обмежене», «визначене» буття, усе те, що можна осмислити у будь-якій предметній формі¹¹. Речі, почуття, люди, поняття — це суще, котре може мати буття чи небуття, тобто «бути чи не бути».

Тенденція протиставлення буття суцьому 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 суще і додає йому відповідний спосіб (модус) буття. Суще і спосіб його буття задаються відповідними актами свідомості. Буття розпадається на різноманітні сфери відповідно до актів, у яких воно конститується. 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 суцього, тим самим розчинивши буття в суцьому. Те саме можна сказати і про архітектуру, взяту в контексті цивілізаційного розвитку і технічного прогресу, як таку, що розчинила мистецтво (буття) у суцьому (практиці). Буття, за Хайдеггером, це не щось, що знаходиться поза людиною, протилежне людині, що можна відобразити в понятті. Буття — це значеннєва єдність усього суцього, можлива у світі лише завдяки існуванню людини¹².

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

1) матеріалістичну, котра отожднює буття з матеріальним сушим; архітектурна практика — будівництво;

2) ідеалістичну, котра отожднює буття з мисленням (ідеально сушим); архітектура як просторове мистецтво;

3) неklasичну, що протиставляє буття архітектури як процесійність, мінливість, незавершеність — суцшому (свідомості) як постійному, оформленому і завершеному¹³.

Матеріалістична й ідеалістична концепції тяжіють до об'єктивізму (розглядають буття з позицій, близьких до науки); неklasична, 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 мислення¹⁴. 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 вмщує», — 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 відбилося 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-

сторові конструкції П. Ейзенмана і Р. Майера проєктуються 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 простір¹⁵. 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, «стихийний індивідуаліст»), котрий кардинально змінює світ. Суб'єктивізм, релятивізм, активізм, волюнтаризм — 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»¹⁶. 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 Флоренським¹⁷, а також Б. А. Успенським¹⁸.)

Ексцентрично-концентричний простір. Це простір китайського і японського живопису. «Глядач сприймає простір зсередини картини, з її центру»¹⁹. 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»²⁰. 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. Габричевський²¹.

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 — Зіґфрид 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 вміщують людину, головною ознакою, що відрізняє його від інших мистецтв, але

і стверджував, що «фасад і стіни будинку..., — лише вмістище, шухляда, сутність же — внутрішній простір»²². 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 Ладовський²³). 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 Роє, 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 Роє). 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 полями²⁴.

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 неовангарду 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. Гутнова²⁵), 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 однорідної 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 природу. 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»²⁶.

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 приходится 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. Раушенбах²⁷. Дійсно, ми знаємо, що, скажімо, кришка столу прямокутна, але бачимо її схожою на трапецію чи паралелограм. Ми знаємо, скільки ніжок у столу, але необов'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 «протокольної точної» передачі просторових образів на площині є «вічною», тому що не має однозначного математичного рішення²⁸. 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. Раушенбах²⁹ 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 відчути 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, заздалегідь 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 зведені в систему, яка визначала витонченість образу, у Парфеноні на афінському Акрополі (447–438 р. до н. е., зодчі Іктін та Каллікрат)³⁰. Особливо вразливі курватири 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)³¹. 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. Учелло³²), то вже наприкінці XV ст. відступу від її геометричних правил в ім'я наближення до характеру людського сприйняття і посилення образності стали звичайною справою³³. 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 аксонометрії³⁴.

Ефекти перспективи вже майстри Ренесансу стали використовувати не лише для зображення світу, але й для впровадження певних «кажимоостей» 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.), прибудована 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, надав вид традиційного хору, перекритого циліндричним кесонованим склепінням. Перспективний ефект сходів, що розширюється догори, мікеланджеловського ансамблю Капітолія, котрий зорозв 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 сьогоднішній, як ми «займаємо» зовнішній простір, аби зорозв збільшити тісне приміщення»³⁵. Збереженню передує 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 (нависи 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 немінуча, як немінучий 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»³⁶.

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 конституює «те, що відбувається» (буття архітектури)³⁷.

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 однієї і тієї саме 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»³⁸. 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 дистанцій³⁹. 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 дає 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»⁴⁰. 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»⁴¹. 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 окремій, ізольованій 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. Стихийний 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 доквілєвої 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)⁴². 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 доквілля, яке фіксує історичний розвиток суспільства. Соціальний час — це час, що відображає особливості розвитку суспільства в ході його цивілізаційного становлення⁴³.

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 ХІХ 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 скучення 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 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 ХІХ і ХХ 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, віань і тенденцій⁴⁴.

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 плагіатом» архітектурної творчості, В. Морріс підкреслив, що ця тенденція неминуче приведе до занепаду архітектури⁴⁵.

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 архітектуру⁴⁶.

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 архітектурі⁴⁷. 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»⁴⁸.

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, добропорядність 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, проста склаадність 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'явилися 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 мавританський⁴⁹. 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 дусі⁵⁰. 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. Тона⁵¹.

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, глечиків⁵².

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 упорядкованими 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 плін 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 оновилася 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)⁵³. 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. Стилістична єдність була замінена на різностилля (чи безстилля — 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»⁵⁴. 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 віталні 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). Будинки виявилися протиставленим 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 щире насолоду при спогляданні кресленника, 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*⁵⁵. 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 «кришталевий 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)⁵⁶. 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 колях, — 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 протизагаду 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 антицидності 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 безстиля, 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-значенневих 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 заздалегідь прийнятому нами апріорному 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 розгортання⁵⁷.

Таке, частіше за все неусвідомлене, але генетично властиве зодчеству як професії, цілеполагання найкраще відзначене у Андрія Платонова в повісті «Сліфанські шлюзи»: «Особливо захопив Перрі храм Василя Блаженного — це страшне зусилля душі грубого художника досягнути тонкості і — разом — округлу пишність світу, даного людині задурно»⁵⁸. Мірча Еліаде, котрий визначив усяке будівництво як космогонічний акт, розглядає його ззовні, через призму сприйняття уважного історика релігії⁵⁹. 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 ХХ 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 вимірах⁶⁰.

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 сутестій, 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 досягнув 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»⁶¹. 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»⁶².

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

Таким чином, історія літератури і мистецтва другої половини ХІХ і ХХ століть підтверджує «діагноз», даний у свій час Гегелем, що мистецтво одержує своє справжнє підтвердження лише в науці⁶³. 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 кожному епоху люди по-особливому бачили світ. І в кожному епоху перед ними виникав свій ідеал, своє «місто мрії», звіряючись 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 незбагнено 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 добором, природне формоутворення — 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 вилучають 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»⁶⁴. 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. Дільтей⁶⁵. «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. Гардінер⁶⁶. 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. Рассел⁶⁷.

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 наук⁶⁸.

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 — Клію. Ця муза підказує нам, що скепсис філософів невинуватий, 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»⁶⁹. Новітнім варіантом цієї теорії є погляди Карла Яспера (1883–1969). Яспер 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 понині⁷⁰. 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 часу⁷¹. 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. *Політеїстичний 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 (будинок-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.) ототожнює 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»⁷². Вторить йому і Мішель Рагон, який схарактеризував архітектуру XIX ст. як «архітектуру заліза, чавуна і сталі»⁷³. 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 протигагу ним»⁷⁴. 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 сьогодиншньому 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 ґрунтується 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 не 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 першеступовати 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 розрізної 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 довгостроковий 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 паперів⁷⁵.

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)⁷⁶. 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 далі⁷⁷. 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 цілі 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»⁷⁸.

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»⁷⁹. 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 фарб⁸⁰.

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 часу⁸¹.

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 загально-освітньої 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»⁸². Нам уявляється, що еkleктика другої половини XIX — початку XX 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 XIX—XX ст. дає чудові приклади такого розуміння реалістичного методу крізь критичне ставлення до об'єкту архітектури⁸³.

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 простір⁸⁴. 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»⁸⁵. 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 сповідую, оскільки вважаю, що це єдине, що можна сповідувати»⁸⁶. 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»⁸⁷...

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 Нікітських воріт у Москві⁸⁸. 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»⁸⁹: 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»⁹⁰. 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, пережила⁹¹. 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 буття⁹². 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 сенсі 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)⁹³.

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 ХХІ 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 Л. І. Новикова зазначала, що

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

Споглядання припускає переживання об'єктивної ситуації, котра зв'язує окремі компоненти в цілісний образ. Досвід естетичного споглядання складається в 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»⁹⁵.

Естетична установка — це, насамперед, установка на виявлення цілісності образу і 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»⁹⁶. 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 доквілєвим, 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 середовищі⁹⁷.

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»⁹⁸. 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 філолофсько-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»⁹⁹. 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, студюванню 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 мистецтв¹⁰⁰. Вторить 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 висування 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»¹⁰¹. 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», виданої в Мюнхені 1911 року, стверджував, що не існує твердого визначення категорії простору як невід’ємної для всіх просторових видів і чільної — для архітектури¹⁰². В той же час Кандинський розмірковує про можливість і засоби «використовувати все значення, весь внутрішній зміст руху в часі й у просторі»¹⁰³. 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 відає 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»¹⁰⁴. 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 модерну¹⁰⁵. У сьомому розділі книги «Про духовне у мистецтві», озаглавленої «Терорія», 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»¹⁰⁶. Сам образний опис процесу, що з’являється в уяві художника, створення картини як світобудови, як космосу — є схована вказівка на простір світобудови¹⁰⁷.

Наступна просторова концепція обмеженості внутрішнього простору протиставила єдиний і нескінченний простір статичності нерухомої 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 вводить 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»¹⁰⁸. 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.¹⁰⁹. 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»¹¹⁰. 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»¹¹¹. Розв'язанню конфлікту простору і маси в архітектурі значну увагу також приділяв німецький архітектурознавець Зіґфрид 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.)¹¹². 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. Торроха¹¹³.

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 потенційність, 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 реальні¹¹⁴. 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»¹¹⁵. 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 кривольнійно: 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 маютьс я 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. *Причиній Є. М., Черній А. М., Чекаль Л. А.* Філософія. — Київ, 2003. — С. 561.
2. Див: *Асмуc В. Ф.* Антична філософія. — 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. *Кривцун 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. А.* 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. А.* Об архитектуре, ее истории и проблемах. — М., 2003. — С. 225.
25. Див: *Гутнов А. Э.* Влияние изменяемости 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. *Казан 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 «Акитекчурэл дизайн», взятое 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 Л. 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



гносеологія, 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 тощо¹. «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»². Пізнання — обумовлений насамперед суспільно-історичною практикою процес здобуття й розвитку знання, його постійне поглиблення, розширення й вдосконалення³. 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 розмежовує⁴. Внутрішні архітектурні просторові об'єми є архітектурними формами тільки в міру своєї обмеженості, матеріальної оформленості⁵.

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*⁶.

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 прямої 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)⁷. Архітектори доби Ренесансу вірили у здатність архітектури повернути італійців до античної доблесті. Англійський архітектор ХІХ ст. А. П'юджин бачить у готиці дух «широкого християнства», у Росії другої половини ХІХ ст. візантійський стиль розуміється як стиль православ'я⁸. 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, цілеспрямованістю⁹. 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 індиферентної 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 неміцною¹⁰. 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, кожну 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 хибність¹¹. 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, заагоджена 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 перебудовувалися 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)¹². 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 субстанції¹³. 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 правителя¹⁴. 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 храмом¹⁵. 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 начі 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 зодчества¹⁶. До зрубу російської селянської хати в міру виникнення нових потреб додавалися «прируби», 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 собору. Прагнення дати гідну противага цьому могутньому символі влади церкви визначило розвиток ратуші як провідного типу будинку в зодчестві 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 ХІХ ст. установка на безпосереднє вираження у формі характеру життєвих ситуацій стала вступати у протиріччя з твердістю формальних догм класицизму¹⁷. 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 (ґотика або давньоруська архітектура — для сакральної споруди; флорентійський Ренесанс як явище, хронологічно і географічно зв'язане з виникненням банківської справи, — для банку; «стиль Людовика ХІV» — для театру)¹⁸. 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 пластичності здобували часом характер муляжу.

Загальною слабкістю багатьох концепцій формотворення другої половини ХІХ і ХХ ст. була віра в те, що вибір його методів — проблема смаку, «художньої волі» (А. Рігель) 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-тек¹⁹. 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 терорії 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 Хіллінгдона, 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 «довкіллявого 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 назвні комунікації. Було би непорозумінням вважати, що цей образ найбільшої культурної установи столиці Франції хоч якоюсь мірою визначений прагматичними настановами. Парадокс у тому, що виведені назвні «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 гори²³. 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 Соссюром, виявилось немовби перевертеним — прагнули розкрити змістовність форм середовища і закономірності її організації через аналогії з природною мовою, проєктуючи на неї закономірності лінгвістики²⁴. 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. Барта, У. Еко, Дж. Бродбента, Ф. Шое²⁵. 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 принципові 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)²⁶. 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 існування²⁷. 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»²⁸. 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»²⁹. 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 форми³⁰. 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) кресленник (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 механізмів³¹;

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)³².

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 врізаний 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 утопії³³. 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. Фантасмагоричне 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 ідей Піранезі у формі, яка опинилася вигідною державній ідеології. Протистояння фантасмагорії й ідеології призвело до невідповідності задуму Піранезі ескізам радянських архітекторів при першому ж зіткненні теорії з практикою.

Невідповідність ескізу 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»³⁴. 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 «Вавилонських будинків» для Києва архітектора Йосипа Каракіса (1902–1988)³⁵. 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 війни — 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 розрізаних зразків «столичності» йому бачилися помпезні еспланади, які перевершують розмах Єлісейських полів Парижа, найбільша у світі триумфальна арка і найбільший купольний зал, що вміщує 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 великоваговою 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 системи³⁶. 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 формах³⁷. 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 прослідковується 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 м²), що верхівка його не буде коливатися й воно простоїть довше за єгипетські піраміди³⁸. Смісл 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 — ефектною³⁹.

Невідповідність будівництва експлуатації просліджується на прикладі будівництва міста Бразилія, 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 централізовано⁴⁰. 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. Бразилія, місто-монумент, у фізичній реальності «втілила взаємодію символічних образів, що відбивають скоріше натхнення, ніж реальність»⁴¹. 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» влаштовує 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 видозміненому 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?»⁴². Скажімо, ідеальне місто було частиною сюжету майже всіх соціальних утопій, починаючи з платонівської Атлантиди; з поселеннями нового типу зв'язувалися перші життєвештувальні 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 Евніном 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 Києва⁴³. 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 Англії⁴⁴). 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, колірного, 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 можливості 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, двері⁴⁵.

Семантична характеристика архітектурного образу визначається його предметним значенням, або предметністю. Сутність предметності полягає в тому, що в почуттєвому сприйнятті образу докілья 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 докілья, 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»⁴⁶.

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 і 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 світу⁴⁷. 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 віддзеркалення⁴⁸. 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 індивідуума⁴⁹. *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 дикуні-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 шабель 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 далі 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 міст⁵⁰ виступає величезним скупченням будинків і споруд⁵¹, певним чином упорядкованих, а окремих 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»⁵². 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»⁵³, де внутрішній простір дорівнює нулю, і «негативне зодчество», «негативна архітектура»⁵⁴ 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 *реальністю*; вона ж, обтяжена деяким запереченням, є *заперечення* взагалі, а також деяка якість, яка вважається, однак, *недоліком*»⁵⁵. Іншими словами, якість, коли в ній виявляється заперечення, є *реальністю*. Заперечення, виявлене в якості, саме й є якість, тому що воно дано безпосередньо (невідомо 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*⁵⁶.

Кожний такий будинок, тобто кожному 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»⁵⁷. 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 будинок — як елементарна форма міської архітектури.

Закон мислення являє собою немовби стрижень, на який нанизуються категорії. Наприклад, поняття «будинок». 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 те 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»⁵⁸. 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 вибирати 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 обсязі⁵⁹. «Якість, узята з тієї сторони, що вона, будучи розрізною, визнається сущим, є реальність; воно ж, обтяжене деяким запереченням, є заперечення взагалі; це — також певна якість, але така, котра визнається недоліком»⁶⁰. Іншими словами, якість, коли в ній виявляється заперечення, є реальність. Заперечення, виявлене в якості, саме є якість, тому що воно дано безпосередньо (невідома 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 («будинки 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 розвитку⁶¹. 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 знятість розходження є власна визначеність наявного буття. Таким чином, воно є усередині-співбуття; наявне буття є наявне суще, щось»⁶². 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 розміри⁶³.

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 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 обох⁶⁴. 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 їхню 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»⁶⁵. 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 самотійна, тобто також безвідносна, але це вже безвідносність, котра отримана через заперечення відносини, і відношення вже передбачається як момент внутрішньої самотійності⁶⁶.

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 проектної 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: мають 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 якість⁶⁷. 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 намацується. 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 мається 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 тут, 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 немає⁶⁸. 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»⁶⁹, 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 смислі 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 архітектури⁷⁰. 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 будівництва⁷¹. 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 оминаємо 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 кресленика 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 невластивий, доки він не розглядається як результат суспільних відносин, як певна комунікація, засіб спілкування між творцем (архітектором) і глядачем, мешканцем⁷². 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»⁷³. 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 в явищах, які змінюються, є те, що Гегель називає законом явища⁷⁴. 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, безпосереднє 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 цілокупність»⁷⁵. 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 розмаїтим, 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-сущому 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-сущим* світом, саме існує світ, що є, а останній, навпаки, є в ньому самому істотний світ»⁷⁶. 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 виявляється 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 смислі «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 форми⁷⁷: 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 кресленика 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 сенсі? 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 узяту вже не тільки саму по собі, а у зв'язку з рухом від сутності до явищу, 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»⁷⁸. 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*»⁷⁹.

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 нашою свідомістю 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 відношенням⁸⁰.

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 шаблі 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 (скупність креслеників) — цілком розкриває сутність так, що вона може бути відтворена, тобто стає матеріальним носієм образу. У кресленику сутність будинку дана безпосередньо в кресленику (або ж зараз — у комп'ютерній роздруковці). Річ виявляється такою, яка має безпосередньо істотну форму, часом більш істотну, 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 ставимся 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 оман 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 оман 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 мається 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 щаблюною 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 Маркс⁸¹. 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 щаблин 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 переминають 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, уловляє 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). Образ у 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 маєтья винятково у формі прояву (у самому архітектурному проектуванні, а не перед ним). Розходження між формою прояву і сутністю, а також їхнє існування скороминуще, випадково. Дійсність є лише форма прояву, але не сутність як цілісність, що маєтья 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 маєтья 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 маєтья 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 розвинулася 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 можливості. 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 мас (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»⁸². 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 реально необхідна й у той же час випадкова: 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 смислі, 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»⁸³.

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 завершеній, вичерпній, 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 річчю 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. Найявність 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 завершення балконів, прибудова нових входних 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, цілепоклада-

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»⁸⁴. Таким чином, віртуальне — контекст більш-менш задовільної зрозумілості дійсного світу (реальності).

Віртуальна реальність надзвичайно багатовимірною, 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)⁸⁵. 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,

багатопощинності буття людини, його насиченості проблемністю. Також слід уточнити і тезу про автаркічність⁸⁶ віртуального в архітектурі. Згадаємо думку Геракліта, що кожний знаходиться у своєму сні, тоді як філософ — у світі загально-го⁸⁷. У висловленому мається на увазі, що загальне має бути присутнім й у віртуальному: у противному випадку положення людей було б жахливим.

Віртуальне — особлива реальність, в якій значним образом модифікується і така бінарна опозиція як «своє — чуже»⁸⁸. 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 осягається безпосередньо свідомістю, а не через об'єктивізації. Віртуальне в архітектурі в цілому можна виразити однією формулою: домінування процесу над об'єктивізацією. Невіртуальне, реальне (константне) — завжди й огрубіння, й утискання в обмежену архітектурну форму, але саме таким є властивий їй спосіб свідчення про себе⁸⁹. 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 явищ 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 довіллі; 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 (ціннісності) 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»⁹⁰. 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 зазначити 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»⁹¹. 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 несумісною 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 категорій⁹². 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 студювання феномену архітектури до студювання 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. А. Оскар Нимейер. — Изд. 2, перераб. и доп. — М., 1986. — С. 68–127; Хайт В. А. 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: Вуек 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. НДІПАМ. — 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. Теория архитектуры: 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: *Глазьев 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. *αυταρκεία* — 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.

Розділ п'ятий

АНТРОПОЛОГІЯ
СУБ'ЄКТА АРХІТЕКТУРИ



Переходова доба ХХ—ХХІ століття вирізняється не лише зміною в ціннісних орієнтаціях людини (вони, як правило, залежать не від дат, а від подій), але й зміною в культурно-історичних настановах, потребуючи інтерпретацій у новому контексті. Але наскільки зміна цифри ХХ на цифру ХХІ внутрішнім чином справила вплив на ситуацію інтерпретації? Чи не є така зміна певним фантомом, який задається природним рухом речей і звичайним плином хронології часу від Різдва Христового? Немов насправді нічого особливого не відбулося, але всі щось «таке», нумерологічно-есхатологічне відчувають? Здається, така ситуація до певної міри є результатом навмисно привнесеного чинника, котрий виникає у колективній свідомості людства на будь-якому зламі століть і породжує низку публікацій, в яких переосмислення того, що відбувається зі світом, знаходить віддзеркалення в системі світоглядних настанов та їх текстовому закріпленні.

Ще наприкінці ХХ століття, особливо в його останній третині, відчуття якогось нового етапу в розвитку людства у перебігу більшої технологізації повсякденного буття, його теоретичного обґрунтування, збільшення «швидкості» проживання, ускладнення взаємовідносин людини і світу, — це відчуття відбилосся не лише на формуванні нового «техногенного» життєвого стилю, але й на формуванні самого життєвого середовища: на формуванні архітектури як складного соціально-матеріально-естетичного феномену.

Зі зміною політичного устрою СРСР на початку 1990-х і з формуванням низки самостійних пострадянських держав відбулася зміна й у світоглядних настановах щодо відновлення архітектурної традиції, котра була пов'язана не стільки зі стилістичним відновленням тих архітектурних форм, які були неможливі за радянських часів, коли панував суцільний індустріальний типологізм, а суспільство здебільшого було пасивно індиферентним до архітектурного процесу як такого¹, — скільки з відновленням творчого методу.

Протягом останнього десятиліття ХХ століття — первісної доби державної незалежності — українська архітектура зробила значний крок уперед як у формах організації проектної справи, так і в формах творчого виявлення архітектури. Численна кількість приватних архітектурних бюро, індивідуальний підхід до проектування будівель і споруд свідчать про відновлення традиції сприйняття архітектора як професіонала «вільного фаху», що мало місце до революції:

архітектор повернувся на одну щабліну з лікарем, адвокатом, журналістом і художником². Знову виник майстер архітектури як особний фахівець, який зник в радянській архітектурі десь у середині 1950-х. Тоді «архітектор, перетворений на проектувальника, не займався архітектурою житла, а вирішував житлову проблему»³. Тепер — все навпаки: архітектура житла становить житлову проблему, проблему буття людини в людяному архітектурному просторі. На наш погляд, на порозі ХХІ століття така ситуація має лише зміцнюватися, відкриваючи нові простори для архітектурної творчості.

Людина, для якої архітектор створює простір існування, теж зазнала змін, передовсім ментальних і майнових. Космополітизм як поняття, яке за часів Стендаля пов'язувалося з ідеалами гуманістів XVIII століття, з мріями про «всесвітню республіку», а протягом ХХ століття здобуло негативний відтінок, тепер знов стає позитивною констатацією: космополіт, «громадянин світу», це передовсім не провінціал. (Це яскраво довели недавні події, які отримали назву «Помаранчової революції»⁴.) Людина не перестала бути людиною з її більш-менш сталими потребами, вимогами і прагненням до свободи дій, думок, до оригінального світобачення й світосприйняття. В царині філософської антропології архітектури людина лишилася тією самою: зазнали змін лише її соціальні обставини. Розгляду цього аспекту й присвячено цей розділ.

Філософська антропологія — напрям філософії, завданням якого є системне вивчення й обґрунтування людського буття і людської індивідуальності⁵, позаісторичний розгляд людини як частини природи, як незмінюваної істоти, наділеної матеріальними і духовними якостями⁶. Ще кілька десятиліть тому антропологія визначалася лише як «наука про походження людини та її рас, про мінливість будови тіла людини в часі й територіально»⁷. Стосовно філософської антропології суб'єкта архітектури під нею розуміють вчення про людину «в архітектурі», або ж «філософію людини», віддзеркалену в архітектурі. Організм і особистість — дві неподільні сторони людини. Своїм «організовим» шаблоном вона включена у природний зв'язок явищ і підпорядковується природній необхідності, а особистісним рівнем звернена до соціального буття, до суспільства, до історії людства та його культури.

Зазвичай філософи підходять до розгляду сутності людини з трьома різними вимірами її існування: біологічним, психічним і соціальним. Біологічне виражається у морфологічних, генетичних явищах, у нервово-мозкових, електрохімічних й т. ін. процесах людського організму. Під психічним розуміється внутрішній духовний світ людини — її свідомі й позасвідомі процеси, воля, переживання, пам'ять, характер, темперамент тощо. Але жодний аспект, узятий окремо, не розкриває нам феномен людини в його цілісності. Соціальне й біологічне, які існують у нероздільній єдності в людині, в абстракції фіксують лише граничні полюси у багатоманітті людських властивостей і дій. Так, якщо йти в аналізі людини до біологічного «полюсу», ми «спустимося» на шабель існування його організових (біофізичних, фізіологічних) закономірностей, які орієнтовані на саморегуляцію речовинно-енергетичних процесів як стійкої динамічної системи,

котра прагне до збереження своєї цілісності. У цьому аспекті людина виступає як носій біологічної форми руху матерії. Але ж бо людина не просто є організм, не просто біологічний вид, а передовсім — суб'єкт суспільних відносин. Якщо, таким чином, іти в аналізі людини до її соціальної сутності, починаючи від морфологічного й фізіологічного щабля й далі до психофізіологічної та духовної структури, ми тим самим перенесемося в область соціально-психологічних проявів людини як особистості.

Саме так — двобічним чином — слід розглядати антропологічний чинник в архітектурі: як чинник «організмий» і як чинник особистісний, приватний, унікальний. Зазвичай, обмежене розуміння людини або в рамках суто культурологічного підходу, або у вузьких межах біології (зокрема, генетики), нерідко призводить до спрощеного тлумачення співвідношення біологічного й соціального в людині. Як не дивно, лише в архітектурі як широкій галузі матеріального оформлення людського буття обидві сторони — біологічна і соціальна — зможуть знайти паритетне тлумачення й об'єктивне вираження.

П'єр Тейяр де Шарден у всесвітньо відомому трактаті «Феномен людини» (початок 1940-х рр.) стверджує, що з суто позитивістської точки зору людина — найпотаємніший і такий, що збиває з пантелику дослідників, об'єкт науки. «І слід визнати, що у своїх зображеннях універсуму наука дійсно ще не знайшла її (людині. — А. Б.) місця... Людина в тому вигляді, яким її вдається відтворити сьогоднішній науці, — тварина, подібна до інших. За своєю анатомією вона так мало відрізняється від людиноподібних мавп, що сучасні класифікації зоології... вміщують її разом з ними в одне й те саме сімейство гоміноїдних. Але якщо судити за біологічним результатом її появи, то чи не репрезентує він собою якраз щось зовсім інше? Мізерний морфологічний стрибок й разом з тим неймовірно зворушення сфер життя — у цьому весь парадокс людини... Тому зовсім очевидно, що у своїх реконструкціях світу теперішня наука нехтує суттєвим чинником або, краще сказати, цілим виміром універсуму»⁸. Одну з форм такого «цілого виміру універсуму» стосовно феномену людина становить не в останню чергу архітектура: в ній «мавпине» і особистісне, розумне, естетичне з'єднані нерозривно, оскільки людина — справжня «міра усіх речей».

Макс Шелер (1874–1928) стверджує, що лише людина — оскільки вона є особистістю, — може піднятися над собою як живою істотою і, виходячи з одного центру просторово-часового світу, зробити предметом свого пізнання усе, в тому числі і саму себе⁹. На різних етапах розвитку людської думки філософи прагнули осягти природу людини, знайти в ній ту своєрідність, завдяки якій людина може вважатися людиною, віддзеркалювати свою індивідуальність, непередбачуваність, неповторність, творчу наснагу за допомогою мистецтва і практики, за допомогою архітектури.

Головні ознаки суб'єкта архітектури: 1) розумність; 2) соціальність; 3) цілеспрямована діяльність, орієнтована на видозмінення навколишнього середовища; 4) можливість створювати символи, які характеризують певну епоху розвитку

архітектури зокрема і людську цивілізацію в цілому; 5) духовність як міра людяності. Фундаментальну роль у формуванні особливого ставлення суб'єкта архітектури до навколишнього світу і самого собі відіграє цілеспрямована діяльність. Арнольд Гелен (1904—1976) стверджував, що дія може бути вихідним пунктом у розумінні сутності людини: «Всю організацію людини можна зрозуміти, виходячи з дії. Під дією слід розуміти передбачувану, цілеспрямовану зміну дійсності»¹⁰. Зміна дійсності безпосередньо зв'язана з творчістю архітектора, котрий і є головним суб'єктом архітектури.

Творчість архітектора. Творчість — діяльність, яка породжує щось нове, таке, чого раніше не було: нового знання у випадку пізнання-відкриття, нового блага у випадку винаходу, нової краси у випадку художньої (архітектурної) діяльності, нових досягнень і технологій у сфері будівництва¹¹. Творчість архітектора має три аспекти: 1) творчість як створення духовних і матеріальних цінностей — ціннісний (аксіологічний) аспект; 2) творчість як створення або відкриття нового, небувалого — евристичний аспект; 3) творчість як самовираження і саморозвиток людини — гуманістичний аспект.

Розглядати творчість можна у двох аспектах: психологічному й філософському. Психологія творчості досліджує процес, психологічний «механізм» протікання акту творчості як суб'єктивного акту індивіда; філософський розгляд творчості передбачає відповідь на питання, як взагалі можлива творчість як породження нового, яким є онтологічний смисл акту творчості. У різні історичні епохи філософія по-різному відповідала на це питання¹².

Головними складовими компонентами творчості архітектора є: натхнення — налаштованість на творчість, «творче горіння»; покликання; праця — втілення творчості¹³. Слід лише вміти бачити, відчувати, розуміти, фантазувати, і тоді сама творчість, жива практика буде нести нові думки й змісти, відчуття, емоції, нові рішення. Тут одвічна загадка, таємниця нескінченності і невичерпності творчості й її збагнення. Творець реалізує себе, уречевляючи у творах свій внутрішній світ. А інші — глядачі (слухачі, читачі) — через розпредмечування конкретних творів цей світ осягають. Але в тому ж таки справа і полягає, що акт розпредмечування завжди є ширшим і багатшим за уречевлення, і з твору, коли він є твором мистецтва, покоління за поколінням вичитують для себе важливе, своє, про що творець, можливо, лише смутно роздумував, якщо роздумував узагалі. Такою є *магія творчості*. Саме творчість робить працю архітектора приємною, і саме творчість становить сутність людської життєдіяльності.

Процеси життєдіяльності людини не існують поза архітектурними формами, так само як архітектурні форми не існують поза відповідними процесами життєдіяльності. Значне місце у творчості архітектора посідає *проблема життєтворчості*, яка охоплює екзистенціальною кризою розвиток людства на зламі сторіч.

У свій час цій проблемі приділив увагу Олександр Блок (1880—1921), який помітив, що у перехідній добі між XIX і XX сторіччями «люди стали жити дивним,

зовсім далеким від людства життям. Колись вони думали, що життя має бути вільним, красивим, релігійним, творчим. Природа, мистецтво, архітектура були на першому плані. Тепер розвилася порода людей, що зовсім перевернула ці поняття. Вони втратили, йдучи шляхами томління, спочатку Бога, потім світ, нарешті — самих себе»¹⁴. У цих словах О. Блока — вказівка на нецілісність пережитої епохи, механістичність і нереалізованість духовного потенціалу. Соціальною основою подібного знеособлювання, автоматизації, уречевлення людського суспільства є відчуження від людини її творчої діяльності.

Розвиваючи ідеї Блока, інший відомий символіст Андрій Бєлий (1880–1934) висунув концепцію життєтворчості (творчості життя), виходячи з якої, мистецтво у процесі відображення людського життя спирається на дійсність¹⁵. Відтворення дійсності буває або метою мистецтва, або точкою відштовхування. Дійсність є стосовно мистецтва немовби «їжею», без якої неможливо його існування. Для цього необхідно її засвоєння. Однак лише за допомогою творчості можливо об'єктивне засвоєння дійсності життя.

Світ дійсності навколо нас є створена нами оманна картина. Тому слід озброїти людей якимось об'єднуючим методом. Задовольнити їхнє незмінне прагнення до синтезу покликаний *процес життєтворчості*.

Проблема життєтворчості настільки сколихнула суспільство початку ХХ століття, що породила жорстоке протистояння двох напрямів мистецтва: *символізму*, який сприймав мистецтво як символ непізнаного світу мрій і видінь, і *футуризму*, що відкидав традиції і оспівував індустріальне майбутнє. Символісти наполягали на тому, що мистецтву, побудованому на ілюзії, важко вистояти під напором мистецтва, замішаного на істині. Оскільки контраст справжньої істини природи і культурної неправди, що видає себе за єдину реальність, подібний до контрасту між вічним ядром речей, річчю в собі і всією сукупністю світу явищ¹⁶. Тому аби бути під силу людині, пізнання має потребу в цілющій силі мистецтва. Без неї виникає найжахливіше для нашого погляду — бачення людини зруйнованою або розкиданою, начебто на полі кривавої битви. Відсутність життєтворчості породжує сприйняття людської індивідуальності як «уламку майбутнього». Тому творчість і наші устремління повинні бути покликані, аби зібрати і з'єднати воедино усе, що є уламками, загадками, жахливою випадковістю людського життя. Відповідно до цієї концепції не *подіями* захоплена вся суть людини, а *символами* іншого. Одним з таких символів і є архітектура, яка спрямовує енергію життєтворчості у сферу життєбудування. Життя слід цілком присвятити творчості, аби остаточно розплавити мертві форми, які сковують волю людини, виступають стосовно неї у виді мертвої і жорстокої долі. У мистецтві, тобто «у душі», людина переборює простір і час, перемагає долю. Отже, мистецтво — якась універсальна лабораторія методів з перебудови життя, інакше кажучи, — «мистецтво є початок плавлення життя»¹⁷.

Зовсім відмінну від символістів концепцію життєтворчості запропонували футуристи. У першому «Маніфесті футуризму», опублікованому 20 лютого 1909 р.,

Ф.-Т. Маринетті висловив ідею «руйнування почуття потойбічного», викликану прагненням поставити людину в центр Всесвіту¹⁸. Однак ціна проголошення «збільшення цінності індивіду» — повне знищення духовної і релігійної культури, яке асоціюється у свідомості Маринетті з музеєм і цвинтарем або ж давнім християнським собором, який є «тисячолітньою помилкою» людства. Тому Маринетті закликає: «Нехай же прийдуть палії з почорнілими пальцями!»¹⁹ «Пристрасть до міста», до сучасного індустріального будівництва перемагала в ньому всі інші почуття. «Ми будемо оспівувати нічне мерехтіння арсеналів і фабрик під яскравими електричними місяцями; ненажерливі вокзали, що проковтують змії, що випускають дим; заводи, підвішені до хмар за димні стрічки, немов мотузки; мости, що, подібно до величезних стрибків, перекинуті над диявольською сталлю»²⁰. Культура і мистецтво повинні ступуватися під натиском технічного прогресу; практика повинна затьмарити мистецтво. Демон швидкості, символ технічної цивілізації, — єдиний Бог, проголошений італійськими футуристами, покликаний розвивати механізацію процесу життєтворчості.

Символісти у відповідь на концепцію футуристів висунули свою антитезу: «Місто, що зіпсувало землю, створило те, чого немає. Але воно ж поневолило і людину: перетворило городянина на тінь»²¹. У нашому сучасному житті відбувається безперервне «розп'яття краси». Пречисте тіло богині розпинається цвяхами абстрактного мислення, механічної культури, похоті і розпусти. Перекинуто вівтарі усеспалення, де стільки століть жерці прекрасного приносили спокутну жертву за гріхи світу²².

Таким чином, виходячи з минулого історичного досвіду, бачимо, що в умовах сьогодення для людства можливо лише внутрішнє, логічно не визначене доторкання до таємниці творчості, оскільки аналіз творчих образів дає нам лише низку форм. Можливо, зміна природи людства звільнить існуючі мистецтва з-під влади форми, але то будуть зовсім неувяні мистецтва.

Архітектура життєбудування. Архітектура життєбудування — це видозміна життєвого простору індивіда з метою максимально повного, оригінального і неповторного віддзеркалення його внутрішнього світу. Найяскравішими прикладами архітектури життєбудування насичена діяльність архітекторів Пітера Ейзенмана і Фріденсрайха Хундертвассера.

П. Ейзенману за допомогою деконструктивізму вдалося на прикладі структуралістських будинків, створених без задуму над тим, наскільки експериментальні форми є придатними для житла, довести життєвість будь-якого внутрішнього простору, відображеного за допомогою форми і маси. Традиційне розмежування внутрішнього і зовнішнього в цих будинках цілком виключалося, а структуру будинків визначали позиції постійних змін і «контрольованих випадків»²³. Таким чином, П. Ейзенману вдалося втілити ідею реальності підсвідомої діяльності людини в сфері архітектури.

Ф. Хундертвассер висунув ідею гармонізації архітектури відповідно до гармонізації природного середовища. Він, як і П. Ейзенман, прагнув стерти межу, яка

розділяла внутрішній і зовнішній простір життєвого середовища людини. Виходячи з концепції Хундертвассера, чим більш абсурдним з погляду сучасного стереотипного сприйняття є архітектурний об'єкт, тим більш життєвим він є насправді. Філософія Хундертвассера — це даосизм, який простромив його архітектуру. Це підтверджується проектом по озелененню Міланських будинків саджанцями дерев²⁴. Називаючи себе доктором архітектури у майже медичному смислі слова, Ф. Хундертвассер прославився також реконструкцією порцелянової фабрики Розенталя, здійсненої в жовтні 1982 р., коли за допомогою косметичного озеленення фабрика змінилася до невпізнанності.

Розвинув ідеї Хундертвассера архітектор П. Манхардт, який в архітектурній моделі відобразив проект терасового будинку, з усіх боків оточений зеленими насадженнями до такої міри, що обрій природного шару поглинув масу самого будинку, розчинивши матеріальну сутність архітектурного об'єкту в природній гармонії навколишнього середовища. Також особливу оригінальність заслужили проекти Манхардта під назвами «ямний» і «спіральний» будинки. Подальше життєбудування просторового середовища було здійснено А. Шмідтом, котрий 1990 року здійснив озеленення даху готелю, використовуючи футуристично-екологічний метод будівництва²⁵.

Вершиною життєбудування в архітектурі є шедевр Будинку мистецтв у Відні, втілений у життя завдяки творчим зусиллям Хундертвассера, Шмідта і Пелікана 1990 року. Ґрунтуючись на власній концепції архітектурної творчості і життєвої філософії, вони висунули теорію «третьої оболонки, прошарку»²⁶, виходячи з якої, людство оточене трьома видами шарів: шкіра, одяг і стіни будинку. Вікна будинку є сполучним мостом між зовнішнім і внутрішнім простором. Вікна еквівалентні людським очам, які відображають внутрішній зміст людини. Чорно-біла нерегулярна мозаїка фасаду і жителя є зразком хаотичності людського існування. Вхід і задній двір вимощені старими гранітними блоками і старими цеглинами часів Франца-Йосипа, що додають насолоди і приводять у захват відвідувачів Будинку мистецтв. Таким чином, за допомогою старих будівельних матеріалів можна вдихнути нове гармонійне життя не лише в архітектурний об'єкт, але й у душі його відвідувачів і працівників.

Наступним оригінальним проектом утвердження архітектури життєбудування стало будівництво ресторану і виставкового залу з нерівною, немов одушевленою підлогою у тому саме Будинку мистецтв у Відні. «Нерівна підлога починає симфонію людської душі за допомогою мелодії наших кроків і повертає назад природні вібрації людства»²⁷. Архітектура життєбудування повинна піднімати, але жодною мірою не скоряти людство. Прогулюючись по нерівній підлозі, людина немов знову опановує гармонію людського життя. Винцем «шедевральності» Будинку мистецтв у Відні стала краса входу в будинок за допомогою керамічних колон, не схожих одна на одну. Іншим творчим успіхом представників архітектурної школи життєбудування стало будівництво «Day-Care Center» з похилим дахом, оснащеним зеленим садом для прогулянок, у Франкфурті-на-Майні

1995 року²⁸. Розвиваючи цю ідею, Ф. Хундертвассер задумав будівництво системи заміських поселень у формі пагорбів, що перекочуються, неподалік од Відня. Дахи цих споруд повинні були використовуватися як овочеві сади, галявини і лісові пейзажі.

Головними аспектами проекту «будинків-пагорбів, що перекочуються» стали²⁹:

- 1) життя в гармонії з природою;
- 2) розвиток романтизму й креативності;
- 3) тотальне озеленення будинків;
- 4) енергоощадливі будинки, латентно холодні влітку, теплі узимку;
- 5) забезпечення поліпшення якості життя для сусідів, а не тільки для постійних мешканців.

У процесі реалізації цього проекту особливу увагу привертають будинки, побудовані у формі прищуреного напіввідчиненого людського ока. Фасад будинку уявляється немовби вбудованим у природу величезним людським оком. Ви можете вийти з «будинку-ока», прогулятися його дахом або в лісі, і потім повернутися назад в «око»³⁰. Автори вважають, що гарний будинок повинний сполучати дві якості: гармонію з природою й індивідуальну людську творчість. Необхідно завжди пам'ятати, що *людина є гостем природи і має жити відповідно до цього*.

Сьогодні ми ослаблені тріумфом раціональних технологій, але прийде час, і ми зупинимось перед спустошеністю, естетичною порожнечою, безформною пустелею, убивчою безплідністю творчих зусиль. Ми гостро маємо потребу в архітектурі, яка була б сумісною з природою, здатною підняти людину над самою собою, над своїми слабкостями і недоліками.

«Архітектурний рай» можна зробити тільки власними руками, у гармонії свободи творчості і природи. Саме завдяки архітектурі життєбудування у людства залишається надія на існування в гармонії з макрокосмосом (зовнішнім простором, природою), мікрокосмосом (людиною) і світом життєвої архітектури. Таким чином, за допомогою тріади *«творчість — життєтворчість — життєбудування»* ми повною мірою можемо відобразити особливості творчості архітектора у процесі формування життєвого простору.

Образ об'єкту. Людина існує як суб'єктивна істота, яка має свободу духу, і об'єктивна істота, що має свободу волі³¹. Людина живе в суб'єктивному світі, у реальності, й існує в об'єктивному світі, у дійсності. Безумовно, діяльність «робить» суб'єкт суб'єктом, а об'єкт об'єктом, однак, вони все ж таки не входять цілком до складу діяльності як її моменти. Взаємини суб'єкта й об'єкта, їхня взаємодія ширше власне діяльності. Об'єкт впливає на суб'єкт не тільки в рамках діяльності останнього, але і просто як стихійна сила, тобто абсолютно незалежно від суб'єкта і його діяльності. З іншого боку, суб'єкт може впливати на об'єкт не в рамках діяльності, а як одне матеріальне тіло впливає на інше або інші лише в силу своєї присутності.

Особливо необхідно відзначити той факт, що об'єктом творчої діяльності архітектора може бути не тільки архітектурний об'єкт (будинок), але і власне са-

ма людина. Архітектор своєю творчістю створює не тільки будівельний об'єкт, але і життєвий простір людини, визначаючи тим самим деякою мірою модель її подальшого життя. Таким чином, *людина ув'язнена у просторовій моделі архітектурного середовища, штучно створеної суб'єктом архітектурної діяльності, і певною мірою є об'єктом архітектурної творчості*. Людина є для архітектора таким саме необхідним елементом архітектурної системи, як стіни, меблі, двері. Людина — це одухотворений об'єкт певного рівня, що додає функціональності внутрішньому простору житлового приміщення.

Філософи розглядають об'єкт лише як включений у діяльність і, отже, залежний від суб'єкта. Вони, звичайно, мають рацію в тому, що в діяльності суб'єкт і об'єкт взаємозалежні, зв'язані одним «ланцюжком», оскільки суб'єкт і об'єкт в їх категорійному значенні є розмірні діяльності. У взаєминах архітектора з навколишнім світом неминуче виникає контрпозиція «суб'єкт — об'єкт», тобто одне (організм) — щось активне, діюче, таке, що здійснює вибір, а інше (навколишнє середовище) — щось сприймане, змінюване, преутворене, що є об'єктом впливу-вибору³².

Суб'єкт архітектурного процесу має яскраво виражену двоїсту природу. З одного боку, він *суб'єкт-індивід* — архітектор, а з іншої — *сукупний суб'єкт*: замовники, будівельники, підрядчики. У цьому дуєті суб'єктів архітектор, природно, грає першу скрипку, є первинним суб'єктом. Сукупний суб'єкт існує завдяки спілкуванню суб'єктів-індивідів. Спілкування — особлива форма діяльності. Вона здійснюється винятково між суб'єктами. Її особливість полягає в тому, що суб'єкти поперемінно або паралельно відіграють роль об'єктів один для одного.

Об'єкт є родовим поняттям («батьківською» категорією), що групує навколо себе цілий ряд понять, таких як предмет, середовище, умови, обставини, обстановка. Суб'єкт безпосередньо спрямовує свої зусилля не на весь об'єкт, а лише на його «частину», що звичайно називають предметом. Предмет є або об'єктом пізнання, або об'єктом перетвореної предметної діяльності людини. Він є тим в об'єкті, на що спрямовано в першу чергу або в даний момент увагу суб'єкта як такого, що пізнає, або такого, що діє практично, діяча.

Варто відрізнити предмет від речі, тіла, окремого матеріального утворення. Не завжди границі предмета збігаються з границями окремого матеріального утворення. Якщо річ виявляє себе у відносинах з іншими речами через властивості, то предмет стосовно суб'єкта — через ознаки. Неприпустимо з точки зору категорійної логіки підставляти в тріаду «відношення — річ — властивість» замість речі предмет або замість властивості — ознаку. Тріада «відношення — предмет — ознака» відрізняється від тріади «відношення — річ — властивість» у принципі категорійно. Речі, їхні властивості і відносини існують незалежно від будь-яких суб'єктів і їхньої діяльності. А предмети й їхні ознаки визначають себе лише в рамках відносини «об'єкт — суб'єкт — об'єкт». Ознакою не обов'язково повинна бути властивість речі. Ознакою може бути усе, що характеризує предмет з точки зору

його значимості для суб'єкта. Говорячи загалом, тріада «відношення — річ — властивість» перетвориться в системі категорій «об'єкт — суб'єкт — діяльність — об'єкт» на такі ланцюги категорій: «діяльність — суб'єкт — здібність — діяльність» і «ознака — предмет — ознака (функція) — відношення до суб'єкту (функціонування)»³³.

Якими ж є основні якості суб'єкту, які відрізняють його від об'єкта. Вихідна характеристика суб'єкта — активність, що розуміється як мимовільне, внутрішньо детерміноване породження матеріальної або духовної енергії. Об'єкт же — це предмет додатку активності архітектора. Активність архітектора носить усвідомлений характер і, отже, вона опосередковується цілеполаганням і самосвідомістю. Вільна діяльність є вищий прояв активності. На підставі всіх цих якостей можна дати наступне визначення суб'єкта й об'єкта. *Суб'єкт* — це активна, самодіяльна істота, що здійснює цілеполагання і перетворення дійсності. *Об'єкт* — це сфера додаткової активності суб'єкта³⁴. Людина, створюючи будь-які сконструйовані об'єкти, прагне не тільки до досягнення конкретного корисного ефекту, але і до вторинного ефекту, котрий визначається сприйняттям і усвідомленням продукту праці іншими людьми. Таким чином, будинки і корисні предмети виступають і як засіб комунікації між людьми. Ланцюжок «творець — об'єкт — споживач» не вичерпує складності відносин, які виникають. Людина-творець до початку втілення діяльності в матеріалі повинна створити ідею об'єкта. Це передбачає, з одного боку, зв'язок з людьми, які мають досвід подібної діяльності, з іншого боку — зворотний зв'язок між тими, які створюють і які споживають.

Для характеристики можливості розвитку виразної форми в межах співвідношення між ідеєю технічного рішення та її втіленням у дизайнерській розробці американський теоретик Девід Пай виокремив шість вимог, яким повинний відповідати проєкт:

- 1) точне втілення принципу взаємного розташування частин, який забезпечує задуманий ефект;
- 2) геометричне співвідношення елементів, яке забезпечує успішне функціонування системи;
- 3) достатня міцність компонентів системи (також визначальні геометричні величини);
- 4) забезпечення необхідних зовнішніх зв'язків системи;
- 5) економічність виготовлення й експлуатації;
- 6) відповідність прийнятим критеріям стилю і моди³⁵.

Виразна форма творів архітектури не відбиває в буквальному значенні якінебудь явища, що лежать поза нею; однак рушійною силою перетворення предметно-просторового середовища є історично конкретне відображення основних властивостей соціальної дійсності людиною-творцем. *Свідомість людини не тільки відбиває об'єктивний світ, але і створює його*³⁶.

З початку ХХ ст. проблеми, людські за своєю сутністю, проєкціювалися на об'єкт-будинки як на річ, і замикалися в її межах. Річ немовби заступала ре-

альність людських відносин. З'явилася ілюзія, що в межах діяльності, спрямованої на створення речей, можуть вирішуватися і проблеми людські.

Поява нового об'єкту, його наступна оцінка, процес і результат споживання, переоцінка через моральне або фізичне старіння і конкуренцію більш ретельно зроблених об'єктів — усі ці сторони життя будинку пов'язані з суб'єктивно-психологічними механізмами проектної діяльності і споживання. Складність моделювання цих механізмів полягає насамперед у тому, що підстави естетичної оцінки утримуються не лише в об'єкті, його властивостях і структурі форми, але й у суб'єкті споживання. Для архітектора, — дії якого можна назвати виявленням образу, пошуком образу, працею відповідно до образу, — «формування» виступає як внутрішня процедура, яка керує творчим процесом. До того ж, задоволення потреби створює нові імпульси ускладнення. Для споживача також необхідна внутрішня процедура, яка обумовлює сприйняття, впізнавання, засвоєння ціннісних і естетичних значень образу речі; діяльнісний її аспект — сама участь у процесі споживання. Образи будинків і речей упізнаються, приймаються даною культурою. Це, однак, не тільки акт прийняття цінностей, пропонованих ззовні. Зчитування образу, його зв'язки зі зразком, у кінцевому рахунку, визначаються естетичною установкою, типом сприйняття у конкретній естетичній ситуації.

Для споживача прийняття пропонованого йому нового образу зв'язано, з одного боку, із процесом його співвіднесення з відомими культурними зразками, звичками, звичаями, стереотипами споживання, з іншого боку — воно зв'язано з виявленням ціннісних значень, що виділяють об'єкт зі сфери звичного, певних перспектив у майбутньому. У такий спосіб відбувається діалог «проектувальник — споживач», в якому зустрічаються два типи внутрішніх процедур формування образу.

Образ об'єкту обумовлений низкою умов, які характеризують взаємозв'язок ланок у системі: формування задуму проектувальником — його втілення в конкретній формі — сприйняття споживачем. Система ця у цілому відповідає трищаблевій структурі, охарактеризованій у свій час К. Горановим: образ-задум, образ-твір і образ-сприйняття³⁷. Образ в акті проектування існує в ідеальній формі задуму, що з'єднує конкретне завдання, знання про потребу і творчі операції мислення (типологізація, метод формування, символізація і відпрацювання функцій будинку у синтезі з естетичною своєрідністю). В результаті образ-твір постає як щось об'єктивне, незалежне від свідомості проектувальника.

Образ об'єкту, який формується без врахування впливу самого споживання на сформовані морфологічні, семантичні і ціннісні зв'язки в конкретному предметно-просторовому середовищі, може перетворитися на професійну самоціль, цінність, самодостатню з погляду формальних критеріїв, але — власне кажучи — антигуманну. Образ повинний бути органічно зв'язаний з культурною традицією; якщо він формується в уподібнення образам і прототипам, створеним у системі інших культур, але поза характерних для них життєвих ситуацій, виникає річ поза культурним контекстом, що переносить в інше предметно-просторове середовище цінності вихідної ситуації. Образ лише залишається знаком стороннього способу життя.

Свобода і необхідність. Свобода — це категорія можливості, що являє собою органічну єдність (взаємоопосередкування) випадковості і необхідності³⁸. Якщо випадковість визначає розмаїття можливостей, а необхідність — їхню однаковість, то свобода є єдність можливостей у їхньому різноманітті або різноманітті можливостей у їхній єдності.

В історії філософії можна спостерігати дві взаємовиключні точки зору на поняття свободи. Одні філософи (наприклад, Б. Спіноза, П. Гольбах, Г. В. Ф. Гегель) зближують це поняття з поняттям необхідності; вони або заперечують наявність у свободи елементу випадковості, або применшують його значення. Крайнє вираження така точка зору отримала у Поля Гольбаха. «Для людини, — писав він, — свобода є не що інше, як укладена в ньому самому необхідність»³⁹. Більше того, Гольбах вважав, що людина не може бути в справжньому сенсі вільною, оскільки вона підлегла дії законів і, отже, перебуває під владою невблаганної необхідності. Почуття свободи, писав Гольбах, — це «ілюзія, яку можна порівняти з ілюзією мухи з байки, що увяла, сидючи на дишлі важкого візка, що вона керує рухом світової машини, насправді ж саме ця машина втягує в коло свого руху людину поза її відома»⁴⁰.

Інші філософи, навпроти, протиставляють поняття свободи поняттю необхідності, і тим самим зближують його з поняттям випадковості, свавілля.

Американський філософ Герберт Дж. Мюллер пише, наприклад: «Говорячи просто, людина вільна остільки, оскільки вона може за власним бажанням братися за діло або відмовлятися від нього, приймати власні рішення, відповідати «так» або «ні» на будь-яке питання або наказ і, керуючись власним розумінням, визначати поняття обов'язку і гідної мети. Вона не є вільною остільки, оскільки позбавлена можливості додержуватися своїх схильностей, а в силу прямого примусу або з остраху наслідків зобов'язана діяти усупереч власним бажанням, причому не грає ролі, йдуть ці бажання йому на користь або на шкоду»⁴¹. Усе перераховане вище можна застосувати і до творчості архітектора.

На творчість архітектора також поширюється так званий «парадокс свободи», який який Карл Раймунд Поппер (1902–1992) описав у такий спосіб: «Так званий парадокс свободи показує, що свобода в сенсі відсутності будь-якого обмежуючого її контролю повинна привести до значного її обмеження, тому що дає можливість задираці поневолити лагідних»⁴². Свобода творчості архітектора обмежується необхідністю вираження просторового середовища за допомогою певної архітектурної форми. До того ж, необхідністю архітектора є архітектура, яка вже створена до нього, а також матеріальні, онтологічні підвалини архітектурної науки. Необмежена свобода творчості архітектора зводиться нанівець в результаті зіткнення з бюрократичною машиною державного апарату при необхідності одержання відповідного погодження/затвердження для подальшої реалізації архітектурного проекту.

Але свобода кожного з нас не тільки обмежується в суспільстві, але і допускається суспільством. Іншими словами, має місце не тільки взаємообмеження сво-

боди, але й взаємоприпущення свободи. З *взаємообмеження свободи* випливають різноманітні обов'язки людини, архітектора і споживача; зі *взаємоприпущення свободи* випливають не менш різноманітні права людини, архітектора і споживача.

Отже, насправді виходить, що ніякого парадоксу свободи архітектури не існує. Адже необмеженої, абсолютної свободи не буває (свавілля, сваволя — не свобода; та й вони мають границі). Реальна свобода творчості архітектора завжди обмежена і зовні (існуюче матеріальне довкілля), і зсередини (зовні: зовнішньою необхідністю, обставинами; зсередини: потребами і обов'язком). Свобода завжди несе в собі ризик, у тому числі крайній ризик знищення самої себе. Свобода — це можливість, а можливість може містити в собі і заперечення.

Досить розповсюдженим є уявлення про свободу творчості архітектора як можливість вибору. Однак свобода вибору поширюється також і на користувача. У цьому понятті волі чітко можна бачити наявність обох протилежних моментів — випадковості і необхідності. Звернемося до прикладу. Вибір місця проживання — життєво важлива проблема практично для всіх людей. Вона містить обидва моменти.

Необхідний момент — людина, яка згодом має визначитися з місцем (об'єктом) проживання, аби реалізувати себе, задовольнити власні потреби. Тут творчість архітектора наштовхується на обмеження свободи творчості запитами споживача. Необхідність архітектурної творчості наштовхується на необхідність відповідності запитам споживача, відповідно до рівня його фінансових можливостей, що значною мірою занижує індивідуальний характер творчості архітектора й завищує вплив замовника.

Випадковий момент — вибір саме цього, а не будь-якого іншого місця (об'єкта) проживання в залежності від випадкових обставин (місця, часу, регіону) або від випадковості бажання. Цей момент примушує користувача зробити вибір відповідно до своїх можливостей і обставин, при цьому впливаючи не лише на подальше життя, але і на долю споживача. В цьому випадку творчість архітектора домінує над запитами споживача, оскільки споживач змушений погодитися на те житло, що приходить йому за «кишенею».

Органічна сполука необхідного і випадкового відбувається тоді, коли вибір місця проживання здійснюється за обопільною згодою, домовленістю архітектора і споживача.

Далі, можна бачити, що необхідний момент вибору знаходить вираження в двох категоріях — *категорії потреби* і *категорії обов'язку* (моральної відповідальності). Категорія потреби виражає особистісно необхідний момент вибору (людина бідує, відчуває потребу в якому-небудь роді діяльності або в якійсь формі самовираження своєї індивідуальності і неповторності). Категорія обов'язку (відповідальності) виражає суспільно необхідний момент вибору (людина зобов'язана, повинна працювати, трудитися). І потреба, і обов'язок внутрішньо необхідні для людини й архітектора. Тільки потреба йде від біологічних механізмів регуляції поведінки, а обов'язок — від соціальних механізмів.

У свободі як можливості вибору чітко проглядаються суб'єктивний і об'єктивний моменти. З об'єктивної сторони можливість вибору означає, що є щось, з чого можна вибирати. Об'єктивні можливості вибору досить різноманітні. З суб'єктивної сторони можливість вибору означає здатність вибору. Людина, незважаючи на величезні можливості, якими вона володіє, може виявитися нездатною вибирати. Це відбувається або через незнання, недостатність естетичного смаку, свободи або внаслідок невміння.

Люди мають різну міру і різні види здатності (можливості) до вибору. Ймовірно, загальна здатність вибору виражається в понятті *самостійність*. Чим більшу здатність вибору (у кількісному і якісному відношенні) має людина, тим вона більш самостійна (за інших рівних умов). Однак *самостійність вибору архітектора* значною мірою обмежена життєвими обставинами і бюрократичністю процедури затвердження (погодження) архітектурного проекту. Самостійність вибору споживача обмежена рівнем фінансових витрат, на які він готовий заради одержання необхідного життєвого простору, відповідного усім його вимогам і запитам.

Здатність (можливість) вибору визначена вище як суб'єктивний момент свободи. У свою чергу вона розпадається на два моменти: *свідому свободу і вольову свободу* (йдеться, звичайно, про людську здатність вибору)⁴³.

Свідомий момент здатності вибору означає, що людина здатна обмірковувати, «відмірювати», розраховувати, перш ніж прийняти рішення за якимось варіантом дії, тобто — здатна діяти «зі знанням справи». Однак свідомий момент вибору архітектора зобов'язує його до певної міри відповідальності за результати діяльності перед споживачем.

Вольовий момент здатності вибору означає, що людина здатна прийняти рішення якимось варіантом дії незважаючи на недостатність знань, досвіду або часу на обмірковування. Вольовий момент вибору зобов'язує архітектора на постійну боротьбу за обстоювання своїх ідей у протистоянні з людською байдужністю, нерозумінням і суб'єктивністю поглядів (передовсім, поглядів замовника). Однак вольовий аспект передбачає певну міру ризику в процесі реалізації ідей архітектора.

У реальному житті свідомий і вольовий моменти здатності вибору у людей не завжди однаково виражені або розвинуті. В одних може бути більш виражений свідомий момент здатності вибору: вони добре і багато обмірковують, «відмірюють», розраховують, але часом бувають нерішучі в остаточному виборі або наділяють свої висновки, рішення в обережні, не завжди ясні, чіткі формулювання. В інших може бути більш виражений вольовий момент здатності вибору. У ретельному обмірковуванні, зважуванні вони явно віддають перевагу вольовому підходу, уповують на щасливий випадок і навіть на «либонь».

В основі вольових, волюнтаристичних рішень лежить випадковість вибору, коли чаша «вольового зусилля» явно переважає чашу обмірковування, «відмірювання». Обмірковування і «відмірювання» ґрунтуються на пізнанні й врахуванні

всіх аспектів дійсності і можливості, тобто не тільки випадковості, неупорядкованості, але й — необхідності, закономірності, упорядкованості. Людина, яка здійснює вольове рішення, усвідомлено або неусвідомлено абсолютизує момент випадковості, неупорядкованості, і часто-густо недооцінює момент необхідності, законовідповідності.

У пізнанні істотну роль відіграє пошук і відкриття закономірностей, котрі керують подіями. Ірраціоналізм — ворог такого пізнання. Тут волютаризм і ірраціоналізм сходяться. Обидва вони абсолютизують одну здатність мислення — інтуїцію, — і недооцінюють або заперечують іншу, прямо протилежну здатність мислення — логіку, розум. Ця остання здатність більшою мірою, ніж перша, спрямована на осмислення і пізнання об'єктивної необхідності, закономірності, впорядкованості. Інтуїція ж спрямована головним чином на врахування й використання об'єктивної випадковості, неупорядкованості буття. Однак ірраціональність прийняття вольових рішень в архітектурі, як форма вираження свободи творчості архітектора, зобов'язує до додаткових умов із забезпечення людської безпеки в процесі перебудови життєвого простору.

Споживач об'єкту як суб'єкт архітектурної творчості. Природа архітектурного пропорціонування. У просторі сучасного будівництва житла проектувальник дуже часто керується лише узагальненим образом споживача. І цього уявлення, чесно кажучи, позбутися досить важко. Однак досвід показує, що будинок, спроектований без врахування характеру потреб, психологічних і соціально-психологічних механізмів сприйняття, може і не бути прийнятий споживачем. Успіх, як показує той самий досвід, є прямо пропорційний обґрунтованості передпроектних досліджень, переваг і смаків тих соціокультурних кіл (груп), на потреби яких архітектурний об'єкт було розраховано.

Щоправда, це — якщо йдеться про проектування багатопверхового будинку з багатьма квартирами. В процесі проектування приватного малоповерхового житла цей процес відбувається зовсім інакше, і конкретні потреби конкретного споживача (замовника) архітектор повинен задовольнити якомога точніше⁴⁴, інакше йому це погрожує або зайвими переробками, або розірванням контракту на проектування. В цьому підрозділі ми торкнемося лише проектування багатопверхових житлових будинків, в яких дійсно замовник і споживач — різні люди: про одного архітектор «знає» майже все, про іншого — нічого, крім того, що споживач така сама людина, як і архітектор.

Продукти архітектурної діяльності виступають для споживача засобами здійснення життєвих цілей. Їхній вибір зв'язаний із соціальними ролями суб'єкту у певній соціокультурній групі, в конкретному місці і часі. Динаміка зміни естетичних оцінок предметно-просторового середовища залежить не лише від її фізичних характеристик, але і від відношення суб'єкта: його установок, значень для нього форми, нарешті, від такої характеристики, як суб'єктивний час, тобто час, вимірюваний пережитими подіями⁴⁵. Тому проектування об'єкту має здійснюватися на основі врахування не лише психофізіологічних механізмів

сприйняття, але й динаміки ціннісного ставлення суб'єкта до «архітектурності» об'єкту споживання.

На рівні проектування архітектор моделює форму, використовуючи професійні прийоми й засоби архітектурної композиціонування⁴⁶. Однак її зміст має прочитуватися у системі просторово-часових і предметних відносин, які характеризують ситуацію споживання. Іншими словами, перед проектувальником стоїть проблема моделювання не лише об'єкту або комплексу об'єктів, але й передбачуваної ситуації *взаємин* майбутнього суб'єкта з об'єктом. Ця думка не є новою: на ній наполягав ще «італійський Вітрувій» — неодноразово вже згадуваний Леон Баттіста Альберті в трактаті «Про зодчество» (1450-ті рр.)⁴⁷.

Які б чудові властивості новий об'єкт не мав з точки зору його творців, суспільна цінність його реалізується в процесі людської життєдіяльності, у *значеннєвому полі реального предметно-просторового середовища*. Звідси і розбіжність між очікуваною і фактичною значимістю об'єкту. Вплив на цю розбіжність робить як індивідуальна естетична установка споживача, так і суспільні тенденції *культури споживання*. За посередництва проектувальника, системи норм і соціокультурних цінностей складається поле уявлень про характер об'єкту, його утилітарну корисність, спосіб споживання, естетичну цінність. Архітектурна форма інформує людину про об'єктивне значення і призначення її дій в організованому архітектурною формою світі, поєднують і роз'єднують людей у цих діях. Архітектурні форми орієнтують людину в просторі і часі, і при цьому розкривають конкретний зміст простору і часу. Інакше кажучи, архітектурна форма «спілкується» зі споживачем не словами, а справою, самим фактом існування як об'єктивної реальності, своєю роллю в суспільному бутті людини.

На нашу думку, слід звернути увагу на таку цікаву обставину, з якою має справу чи не кожний архітектор, але яка не була рефлексованою теоретично у повному об'ємі. Йдеться про принципи *пропорціонування* архітектурних форм відповідно до антропологічного чинника.

Історії архітектури, вірніше, теорії архітектури, відомі різні принципи і засоби пропорціонування проєктованих об'єктів. Причому, і в аспекті ретроспективному — з'ясування, як це робили попередники, так і в аспекті прогностичному — за допомогою яких пропорційних «рядів» зробити архітектурну форму співмасштабною людині.

Про *humana symmetria*, про людську співмірність, після Вітрувія писав Леон Баттіста Альберті. Доктор мистецтвознавства В. П. Зубов (1900–1963), який ретельно дослідив проблемне поле архітектурної теорії Альберті (1946 р.), зауважує, що, наприклад, «для Вітрувія й Галілея речі «розвалювалися», проходячи границю певної міри. Для Альберті суть справи була не в цьому: для нього великі речі «розвалюються» передовсім у *людському сприйнятті*: людина не може вмістити їх усі разом»⁴⁸. Власне, про масштаб і співмасштабність людині й людському сприйняттю йдеться майже в усіх працях з теорії пропорцій, яких можна налічити у російських перекладах або ж у російських та українських архітектурознавців більше десятка.

Імена цих авторів відомі: В. Л. Авксентьев, М. І. Брунов, М. Гіка, Г. Д. Грімм, І. В. Жолтовський, В. П. Зубов, Ле Корбюзьє, В. Ф. Кринський, Ю. П. Нельговський, Б. П. Михайлов, Е. Мьоссель, Д. Петрович, Г. М. Скуратовський, О. О. Тіц, М. П. Тищенко, Дж. Хембідж, Й. Ш. Шевелєв, О. Я. Штейнберг та ін⁴⁹. Одним з перших про пропорціонування як систему певних закономірностей побудови матеріальних форм видав 1509 р. у Венеції спеціальний трактат «De divina proportione» («Про божественну пропорцію») італієць Лука Пачолі ді Борго (1445–1509). Цього питання торкалися його сучасники і послідовники: Альбрехт Дюрер, Леонардо да Вінчі, Андреа Палладіо, Афангасій Кірхер, Гаспар Шотт, у ХХ столітті, окрім названих вище, — Ф.—М. Лунд, Т. Кук, Л. Д. Каскей та ін. Отже, слід зазначити, що математичний аспект питання щодо природи пропорцій в архітектурі, мистецтві і природі набув певної глибини і обґрунтованості. Наприклад, Матіла Гіка, румунський князь і теоретик архітектури, який знайшов «золотий перетин» навіть у віршах Расіна, у 1920–1930-х рр., придбавши книгу Л. Пачолі й захопившись теорією пропорцій, констатував: «будь-яка гармонія може бути виражена або символізована числами й що числа та математичні позначення, які віддзеркалюють співвідношення чисел, здатні створювати ритмічну гармонію, яка виправдовує дотепне зауваження Шпенглера: «Математика — таке саме достеменне мистецтво, як і пластичні мистецтва й музика...»⁵⁰ На жаль, М. Гіка не продовжив цитату О. Шпенглера. Архітектура, зазначав Шпенглер далі, «особливо пов'язана з такими великими архітектурами, як дорійська, готична та ін. Архітектура величних храмів Єгипту — мовчазний трактат з геометрії. Й, навпаки, математичний аналіз є архітектура найвищого стилю»⁵¹. Десь у першій третині ХХ ст. питання архітектурного пропорціонування, яке мислилося лише як геометрична побудова, досягло свого апогею.

Здається лише, що за геометрією пропорціонування було втрачено його онтологічну природу, його антропологічний сенс. І це тим більше виправдовує наше звертання до не-геометричного сенсу пропорцій в архітектурі, що одне й те саме архітектурне явище, пам'ятка, визначний об'єкт можна розглядати з точки зору геометрії пропорціонування його форм будь-яким чином, будь-якими способами, і кожного разу результат буде іншим. Але справа не стільки в історико- і теоретико-архітектурних студіях щодо пропорцій (це річ досить складна і трудомістка), скільки в усвідомленні сучасним архітектором головних принципів пропорціонування під час його архітектурної творчості.

Тут, на наш погляд, варто констатувати наступне. Оскільки мислення людини, яка рефлектує оточуюче середовище, архітектурний об'єкт, лише подекуди носить «геометричний» характер, більш важливим є усвідомлення того, що *відчуття гармонічної пропорції архітектурної форми та й гармонії навколишнього середовища як такого є природженим відчуттям людини*. Воно може успадковуватися на генетичному рівні, як і інші константи відчуттів. Тому той архітектор може створити гармонічним чином пропорційований твір архітектури, в генетичному коді якого закладено відчуття гармонії та пропорцій як такі. Мабуть, тому так мало на світі дійсно талановитих архітекторів. Можна і навчити, і навчитись принципам

композиції, оволодіти різноманітним технічним приладдям штучного створення пропорційних рядів, але за таких умов, які, безперечно, можуть приносити іноді випадкові добрі результати, навряд чи можливо створити повноцінний гармонічний архітектурний твір. За сучасних умов проектування і будівництва, коли архітектор отримав більше ступенів свободи, ніж він їх мав раніше, можна не тільки не особливо рахуватися з вимогами домобудівних комбінатів (типорозміри, стандартні елементи і конструкції тощо), але й слід диктувати цим комбінатами свої умови.

В книзі про творчість академіка архітектури І. В. Жолтовського (1867–1959) її упорядник і автор вступної статті Г. Д. Ощепков зазначав, що Жолтовський до тих пір працював над кожним проектом, поки не знаходив найпростішу й у той самий час найвиразнішу композицію. «Ознайомлення з численними проектними варіантами показує нам, що в розумінні Жолтовського краса архітектурної споруди полягає в найбільшій простоті, завершеності форм і ясності композиційно-конструктивного задуму»⁵². Протягом другої половини 1950-х рр. Жолтовський, який почав працювати ще у 1890-х рр. і був прихильником неокласичного підходу до вирішення архітектурних форм, проектними роботами наочно показував, що архітектор повинен досягати краси, гармонічності й зручності споруди простими засобами, а не шляхом впровадження у композицію фасадів випадкових елементів, не пов'язаних з конструкцією будинку. Наприклад, його типові проекти восьмиповерхових житлових будинків, не дивлячись на простоту й економічність використаних зодчим художніх засобів, відрізняє опатний загальний вигляд. Майстер писав з цього приводу: «На наш погляд, типовим повинно називатися лише найкраще, з найкращого найкраще. А в нас ще багато хто дивиться на типове як на щось другорядне або у кращому випадку — пересічне. Звідси напрошується важливий висновок. Масове, типове — ось що у першу чергу повинно бути прекрасним. Тому нам необхідно створити добротні типи зручного, економічного, красивого житла»⁵³. В іншому місці академік Жолтовський зазначав: «Основний тектонічний стрижень кожної архітектурної споруди — стіна. Найвищої довершеності у вираженні стіни досягли римляни. Коли дивишся на стіни Марс Ультро в Римі, то приголошшує передовсім кладка стіни, незвичайна її монументальність. А досягається це дуже простим прийомом чергування коротких каменів з довгими, торці яких виступають на фасад, виявляючи глибину й міць матеріалів. Справжність, правдивість матеріалу має велике значення в архітектурі. Сила впливу архітектурної пам'ятки на людину, тектонічна міць вираження стіни більшою мірою залежать від уміння правдиво подати матеріал, з якого зведений будинок, — аби камінь максимально грав усією своєю сутністю, мармур був мармуром і дерево — безперечно деревом. ...Усі пошуки новітньої західної архітектури були спрямовані на остаточну «руйнацію» стіни... Конструктивізм позбавлений будь-якої тектонічної логіки й звичайного здорового глузду. Архітектура Корбюзьє — це заперечення мистецтва, заперечення затишку людського житла, в якому стіни замінені наскрізними ширмами, виконаними з заліза й скла... Будь-яка спроба руйнування [стіни] (в цьому

випадку йдеться про руйнацію стіни, її тектонічного смислу), з моєї точки зору, є ворожою й чужинською до стилю, який повинен торжествувати у нашій країні. Цей стиль має бути монументальним, причому монументальність не є важкість, це — легкість у силі»⁵⁴. Зрозуміло, що ці рядки були написані у січні 1940-го, в них не могло не відбитися політичне ангажування тодішньої архітектурної практики та її найкращих представників. Залізо і скло, яке стали провідними конструкційними матеріалами сучасної архітектури починаючи з Ле Корбюзьє (працями якого Жолтовський обурений), тепер мають таке саме тектонічне навантаження, відіграють таку саму роль, яку за часів 1930–1940-х рр. відігравали цегла і камінь. Але ж І. В. Жолтовський пише про стіну як певний тектонічний принцип, як про елемент, який повинен викликати у людини, котра на нього дивиться, певні емоції, відчуття гармонічності або ж а-гармонічності. «Ідея демократизму, — вказує майстер в тій самій публікації, — доступності найширшим масам повинна вирішуватися в нашій архітектурі не зовнішніми елементами, а тектонічними засобами. Ці засоби повинні варіюватися у залежності від топографічних, кліматичних й багатьох інших умов кожного міста»⁵⁵. Головним чинником естетичного впливу архітектурної форми на людину І. В. Жолтовський вважає *несподіваність*. «Що робить архітектурний силует міста цікавим, вражаючим, таким, що запам'ятовується? Несподіваність! Ви йдете по вулиці, і раптом перед вами виникає площа або відкривається в амбразурі скверу будинок. А якщо йти годину, дві й по обидва боки вулиці будуть маячити однакові площини фасадів, око втомиться й припинить сприймати архітектуру»⁵⁶. Про те саме на декілька століть раніше писав Л.-Б. Альберті. Спокій, розмірність, неквапливість — стиль сприйняття гармонії твору архітектури як твору мистецтва. Адже важко уявити собі людину, яка поспіх дивиться картини у Третяковській галереї: краще зовсім не дивитись. В трактаті «Про сім'ю» Альберті приписує одному зі своїх родичів, мессеру Ніколайо, слова, що він «ніколи не бачив старанну людину, котра йшла би інакше, ніж повільно» (*Mai vide uomo diligente andare se non adagio*)⁵⁷. У трактаті «Десять книг про зодчество» Альберті також наголошує на необхідності повільного ставлення до процесу виконання і проекту, і будівельних робіт, оскільки ретельність в цій справі надасть можливість майбутньому спостерігачеві «знайти в собі сили» повільно насолоджуватися гармонією створеної архітектурної форми. Ось цей роздум великого теоретика. «Не поспішай розпочати роботу, будучи спонукуваний жагою будівництва, руйнуючи давні стіни або закладаючи величезні фундаменти; так поступають необачливі й квапливі. Але якщо ти мене послухаєшся, то зачекаєш певний час, поки недавнє погодження твого розуму не перебродить, і затим, більш прискіпливо переглянувши усе разом, ти зумієш не під впливом пристрасті до внайденого тобою, а на основі доводів розважливості більш обачливо судити про предмет. Оскільки у всіх справах сильно допомагає час, який дозволяє ще раз зважити й розглянути те, що втікало від тебе, хоча б ти був виключно майстерним»⁵⁸. Трохи вище Альберті зазначається, що він сам «пам'ятає, як важко довести до кінця споруду, аби в ній зручність частин сполучалася з достоїнством й вишуканістю,

тобто, аби в них було все, що отримує схвалення, включаючи витончене розмаїття частин, яке вимагається природою й гармонією пропорцій»⁵⁹.

Отже, ми бачимо, що протягом століть два чинники правили за головні при створенні антропологічно паритетних творів архітектури: *несподіваність і неквапливість*. І те, й інше дозволить більш ретельно сприймати задум архітектора стосовно гармонізації архітектурної форми. Тут, з одного — суб'єктивного — боку, ми зіштовхуємося з природженою здібністю до сприйняття і відтворення гармонічних відносин і глядачем, і архітектором, з іншого — об'єктивного — з необхідністю для архітектора враховувати досвід проектування класичних творів архітектури: не в смислі їх давнини, а в смислі органічності, природності їх побудови, їх тектонічного устрою тощо.

Іван Жолтовський застерігав, що якщо тухлу ковбасу розрізати в пропорціях «золотого перетину», ковбаса так і залишиться тухлою. Триєдина структура створення в архітектурній формі гармонічних співвідношень елементів з цілим має таку конструкцію:

— виникнення у архітектора загального принципу пропорціювання й гармонізації майбутнього твору (або за власним творчим відчуттям, або за технічними правилами «архітектурної композиції»);

— виконання архітектурного проекту та спостереження за його втіленням у натурі з необхідною корекцією стосовно врівноваженості об'єму та набуття власного досвіду: «так робити не треба» або «саме так і слід діяти надалі»;

— сприйняття архітектурного твору людиною, яка неквапливо, повільно сприймає цей твір, встановлюючи для себе або співвимірюваність споруди або не співвимірюваність її для людського відчуття гармонії.

Архітектура приносить людині радість, захоплює нас, пробуджує найкращі сторони людської душі, допомагає нам у боротьбі за найвищі цілі існування. Але цю роль архітектура виконує лише тоді, коли вона має художню довершеність, коли вона приносить естетичну насолоду. Слабкі, пересічні, невідверті твори не виконують суспільних функцій, хоча б вони й мали високу ідейність. Глядачі й користувачі архітектурних форм у своїй масі в цілому вірно оцінюють й сприймають твори архітектури. Вони роблять це інстинктивно, за природженим почуттям прекрасного й правди. Тим не менше ми не можемо задовольнитися звичайними «подобається» й «не подобається», емоційними похвалами та засудженнями. Людина хоче знати, чому її твір подобається або ні. Вона хоче його зрозуміти й обґрунтувати своє судження про нього. Допомогти людині в розумінні архітектурних творів і призвана теорія та філософія архітектури.

І. В. Жолтовський на Першому Всесоюзному з'їзді архітекторів 1937 року відзначав важливість виховання молодих майстрів архітектури у таких словах: «Архітектор-художник повинен мати особливу здібність до сприймання зовнішнього світу, особливий лад розуму... Любов до природи є для мене ознакою того, що у людини існує, нехай і нерозвинуте, але естетичне почуття, відчуття краси, зачатки художнього смаку, без якого не буде архітектора... Практика, робота на

будівництві є обов'язковими з першого дня. Таким чином, протягом перших 2,5–3 років молодий архітектор пройде підготовчу школу, опанує технікою образотворчих мистецтв — виробництвом — й навчиться вирішувати елементарні творчі задачі... Для архітектора оволодіти рисунком — значить вміти побудувати площинне зображення будь-якого предмету в будь-яких поворотах й поменшеннях. Цей рисунок *disegno*, на думку майстрів Відродження, є основа усіх просторових мистецтв. Він дає таке знання об'ємної форми, котре дозволяє зображувати її не лише з натури, але й напам'ять... Опрацювавши перекарій флорентійського куполу або орнамент античного фризу, учень ніколи не забуде того, що я йому розповім про Брунеллескі або про побудову античного орнаменту. І якщо я йому у зв'язку з виконанням цих робіт покажу інші твори того самого майстра або зіставлю побудову грецького орнаменту з побудовою римського й пораджу прочитати декілька цікавих фрагментів, які торкаються цих епох, він отримає істинно конкретні відомості з історії архітектури, які за 2–3 роки принесуть більше реальної користі й краще запам'ятовуються, ніж звичайний курс історії архітектури з безліччю діапозитивів, котрі мерехтять перед очима⁶⁰. На жаль, літературна спадщина І. В. Жолтовського — найвизначнішого майстра архітектури ХХ століття, — досі не стала предметом дослідження або ж навіть не зібрана в одній книзі. На наш погляд, ознайомлення молодих архітекторів, які за теперішніх, надто комп'ютеризованих часів не мають часу для розвитку свого загального культурного рівня, а викладання історії архітектури у вузах досі базується на «мерехтінні діапозитивів», від якого мало що лишається у свідомості учня, — твори І. В. Жолтовського можуть допомогти у становленні всебічно розвинутого, майже ренесансного архітектора: не за архітектурним «стилем», принципи якого вони сповідають, а саме за *методом* вирішення «архітектурного організму». «Архітектор організує не лише простір, але й людську психіку, він є істинний організатор життя», — наполягав Жолтовський⁶¹. Архітектор організує гармонійний лад споруди, вулиці, ансамблю й навіть силуету міста, виходячи з власних іманентно присутніх в його свідомості уявлень про закони краси, а також і з набутого вміння практично організувати простір життєдіяльності людини.

На закінчення згадаймо про т. зв. «модуль», винайдений французьким архітектором Ле Корбюзьє (1887–1965) в результаті не стільки його багатой проєктної практики, скільки довгих розмірковувань щодо природи архітектурної форми та її впливу на людину. Його книга «Модуль» побачила світ 1948 року, у розквіті «Сучасного руху». В її підзаголовку стоїть: «Досвід співрозмірної масштабу людини загальної гармонічної системи мір, котра застосовується як в архітектурі, так і в механіці». 1976 року книга великого французького зодчого-реформатора побачила світ у скороченому російському перекладі Ж. С. Розенбаума⁶².

Як відомо, в основі «модуляра» лежить зріст людини й «золотий ряд». У «червоній шкалі» за вихідну величину прийнятий зріст людини — 6 футів (1,83 м), а в «синій шкалі» — висота людини з піднятою рукою — 2,26 м⁶³. Кожний член «синьої шкали» може бути отриманий шляхом подвоєння попереднього члена «червоної шкали». Числові величини «червоної» й «синьої» шкали узгоджуються

з основними параметрами людини (яка сидить на сходинці, на тумбочці, на стільці, спирається руками на стіл, кладе лікті на барну стійку і т. ін.). «Золотий ряд» «червоної шкали»: 1,828; 1,13; 0,699; 0,432; 0,267; 0,165; 0,102... м. «Золотий ряд» «синьої шкали»: 2,26; 1,397; 0,863; 0,534; 0,33; 0,204; 0,126... м. Як вважав харківський проф. О. О. Тіц, недоліком «модулора» є дрібність величин, яка дуже ускладнює обчислення й узгодження будівельних деталей⁶⁴. На наш погляд, цей недолік є недоліком лише в разі поточного, «соціалістичного» будівництва масового житла, свідками якого ми були ще кільканадцять років тому. Якщо ж поставити задачу індивідуального виготовлення будівельних конструкцій необхідних розмірів, її виконання не буде здаватися зараз таким «недоліком», як це було 1976 року.

Що ж зробив Ле Корбюзьє винаходом свого «модулора»? По-перше, він намагався розв'язати проблеми узгодження метричної системи мір з пропорційною системою, в основі якої лежали б розміри й антропологічні властивості людини. Нове в «модулярі» це не лише більш чітке й наочне сполучення шкали розмірів золотого перерізу (0,618 : 0,382) й канону фігури людини у порівнянні з попередніми побудовами, і не лише сучасна динамічна схема «рухомої у просторі» людини з піднятою рукою, — новим є також трактування «модулора» як робочого інструменту й перетворення абстрактної схеми на робочий метод, процес застосування якого був показаний автором на ряді прикладів (в тому числі й у натурі: спроектована Ле Корбюзьє т. зв. «Марсельська житлова одиниця» — 337-квартирний, багатопверховий житловий будинок-комплекс на бульварі Жюльє Мішле в Марселі, 1947–1952 рр.⁶⁵, в якому було 23 різних типи квартир: для одиноків, мало- та багатосімейних, в одному й у двох рівнях). Чого ж саме «модуляр» Ле Корбюзьє не здобув розповсюдження, залишившись особистісним методом одного зодчого — його автора? Д. Б. Хазанов вважає, що через декілька причин (також і через ту, яку називав О. О. Тіц). По-перше, протиріччя між «модуларом» і метричною системою мір (усі величини «модулора» приблизно дані у міліметрах і округлені до сантиметрів, але вони отримали немовби випадковий вираз, не пов'язаний з основним членуванням метру й встановленими будівельними модулями, які базуються на вихідній величині $M = 10 \text{ см}$ або ж $4'' = 10,16 \text{ см}$. Останній чинник мав особливе значення, оскільки навіть в країнах з футо-дюймовою системою мір «модуляр» не став загальноприйнятим робочим інструментом, хоча його вихідна величина виражена в англійських футах, а величини значно простіше виражаються у дюймах, ніж у сантиметрах⁶⁶. Сам Ле Корбюзьє, знаючи про цей недолік, зневажливо говорив про модуль 10 см , про зв'язану з ним «убогу систему стандартизації, котра виключає прояв творчої уяви». В чомусь великому Ле Корбюзьє здається таким, хто має рацію: за його розрахунками, котрі йдуть від антропологічних співрозмірностей, стоїть більше життєвої правди, ніж за традиційною метричною системою мір, яка ґрунтується на знеособлених абстрактних розрахунках. «Біда» Ле Корбюзьє в тому, що його «модуляр» не може бути пристосований до технізованого століття, в якому число й модуль, раз і на-

завжди прийнятті, диктують людині параметри її оселі, а не навпаки, як то було б логічно: людина повинна диктувати параметри для свого помешкання. Майстер доводить правоту й логічність свого методу, вдаючись до історії застосування пропорцій в історії архітектури. «Давні цивілізації, — пише Ле Корбюзьє, — зароджувалися у певних географічних районах й у різних суспільних формаціях. Різними були й одиниці мір. Так, єгипетський лікоть дорівнює 45 см, грецький — 46,3 см, римський — 44,4 см. При зведенні культових споруд у давньому Єгипті застосовувався більш значний царський лікоть, який дорівнює 52,5 см, що надавало обителям богів підкреслено величні масштаби. У Марокко застосовувався лікоть довжиною 51,7 см і іноді 53,3 см, у той час як розмір туніського ліктя знижений до 47,3 см, а в Калькутті — до 44,7 см і у Цейлоні — до 47 см. В арабських країнах застосовували так званий лікоть Омара, який дорівнював 64 см. Римська пальма дорівнювала 1/4 фута, тобто 7,4 см, й іменувалася «пальма-мінор»; інша, так звана «пальма-мажор», дорівнювала 3/4 фута. Ці одиниці виміру використовувалися безпосередньо до появи метричної системи, причому в різних місцях вони мали різні значення: у Каррарі основною одиницею виміру був фут, який дорівнював 24,36 см, в Генуї — 24,7 см, у Неаполі — 26,3 см, у Римі — 22,3 см і т. ін.»⁶⁷. (Нагадаймо, що у пальмі — чотири дюйми, у футі — чотири пальми, у лікті — один фут і дві пальми). Про що ж за великим рахунком свідчить ця історична довідка Ле Корбюзьє? Про те, що гармонічна архітектурна форма виникала в історії людства не завдяки єдиній системі мір, а навпаки — завдяки розмаїттю систем мір, унікальності й неповторності модульних одиниць. І тому, як можна вивести з «модулора» Ле Корбюзьє, єдина система мір настільки ж віддаляє людину в її родовій сутності від засобів і правил проектування житла відповідно до власних антропометричних параметрів, наскільки «модульор» і старовинні системи мір наближували людину до цього. «Життя кожної окремої людини не може бути визначене в цілому, енциклопедичному вигляді, — воно суб'єктивне»⁶⁸. Власне кажучи, «модульор» Ле Корбюзьє — це узагальнена формула узагальненої людини, яка не підкоряється абстракціям міжнародної системи мір і протистоїть цей системі усім своїм еством. «Модульор, який об'єднує і метричну, і футо-дюймову системи мір, забезпечує організацію заводського виробництва відносно дешевих будівельних елементів при широкому розмаїтті форм, пропорцій і рішень», — вважав зодчий⁶⁹. Оцінка «модулора» А. Ейнштейном також не може бути не врахована. «Значне задоволення мені принесли досить довгі бесіди з професором Альбертом Ейнштейном про Модульор, — згадував Ле Корбюзьє. — Я ще переживав час невпевненості й турботи і тому невдало пояснював, плував причини й наслідки. Ейнштейн озброївся олівцем і став робити розрахунки. З дурі я завадив йому в цьому й перевів розмову на іншу тему; розрахунки лишилися обірваними. Друг, котрий привів мене до Ейнштейна, був у розпачі. У той самий вечір Ейнштейн надіслав мені люб'язного листа, в якому про Модульор йшлося: «Це гамма пропорцій, котра заважає робити погано й допомагає робити добре». Дехто вважає, що цей вислів позбавлений науковості. Я же вважаю його виключно прозорливим. То був

дружній жест великого вченого на мою адресу й на адресу усіх тих, хто є не вченим, а солдатом на полі битви. Вчений немовби говорив мені: «З цієї зброї ви влучите точно в ціль; у справі призначення розмірів, а відповідно пропорцій, вона надасть вашій роботі впевненість»⁷⁰.

Говорячи взагалі, *винаходом «модулора» Ле Корбюзьє прагнув гуманізувати дегуманізовану промисловість архітектурних форм і промислових товарів*. Він прагнув «внести гармонію у величезний потік промислових виробів у всьому світі»; «подолати приховані помилки, пов'язані з необачливим проведенням стандартизації»; «подолати також перепони, що їх було породжено неспіввимірністю метричної та дюймової системи мір»⁷¹.

«Модулор» Ле Корбюзьє не є каноном. Коли йому показували невдалі, погано скомпоновані проекти, виправдовуючи їх тим, що вони виконані за «модулором», Ле Корбюзьє реагував: тим поганіше для «модулора»; якщо «модулор» призводить до цього неподобства, слід позбавитися його. «Вашим єдиним критерієм мають бути ваші очі».

На наш погляд, якби зараз архітектори звернулися до застосування принципів «модулора», то при усіх інших принадах проектувального творчого процесу їх творчість могла б бути більш озброєною не лише власним естетичним, інтуїтивним відчуттям пропорцій та гармонізації архітектурної маси, але й науково обґрунтованим методом пропорціювання (хоча б для перевірки вірності власного рішення). Здається також, що сучасні технології виготовлення будівельних елементів потрібних форм і пропорцій також не можуть стояти на шляху вільного творчого процесу: гнучкість промислових технологій зараз дозволяє виготовити будь-який елемент.

Пошуки творчого методу призначення пропорційних розмірів будинків та їх частин були характерні і для деякого з інших архітекторів, передовсім радянських, але вони не отримали такого чіткого логічного завершення, як концепція Ле Корбюзьє. Приміром, згадуваний вище академік І. В. Жолтовський розробив метод пропорціювання, заснований на використанні закономірностей зросту, зменшення та чергування співвідношень золотого перерізу, який, на жаль, не зафіксований у текстовій формі і відомий лише за книгами Г. Д. Ощепкова, М. І. Брунова⁷² та за спогадами учнів Жолтовського. Числове значення «функції Жолтовського» («живий квадрат Жолтовського») становить відношення $0,528 : 0,472$. Якщо узяти ряд золотого перерізу $0,618; 0,382; 0,236$, то «функція Жолтовського» буде подвійною величиною третього члена цього ряду: $0,236 \times 2 = 0,472$. І. В. Жолтовський обирає цю функцію, тому що прямокутник, який був побудований на ній, дуже близький до квадрату. Академік Жолтовський вважав квадрат «мертвою» фігурою, яка не зустрічається у природі. Прямокутник, побудований на функції золотого перерізу, він вважав «живим квадратом», який замінює звичайний квадрат в архітектурі. У геометричному смислі «функція Жолтовського» — це відношення більшої сторони прямокутника (2 квадрати) до його діагоналі. О. Я. Штейнберг⁷³ слушно зауважує, що у такому додатковому ряді пропорцій, очевидно, існує необхідність,

оскільки потреба в цій пропорції виникла не лише у Жолтовського. «Синій ряд» «модулора» Ле Корбюзє у числовому відношенні побудований на цій саме пропорції! Не слід вважати, немов Ле Корбюзє знав про винахід Жолтовського початку 1930-х рр.: напевно, пошук об'єктивних закономірностей пропорціювання привів обох архітекторів до схожих результатів.

Архітектор А. К. Буров (1900–1957) — талановитий зодчий, винахідник⁷⁴, вчений (доктор технічних наук), літератор, — будучи аспірантом Академії архітектури СРСР, 1935 року надрукував статтю «Друга похідна золотого перерізу»⁷⁵, котра була продовженням розмірковувань Жолтовського, котрий винайшов «першу похідну». Наприкінці 1960-ті рр. Й. Ш. Шевелєв (випускник КІБІ), використовуючи «функцію Жолтовського», розробив так звану систему «подвійного квадрату»⁷⁶. Аналізуючи античні, середньовічні та давньоруські пам'ятки архітектури, Й. Ш. Шевелєв дійшов висновку, що усі вони зв'язані системою взаємопроникних подібностей, які складають основу геометричної гармонії, під якою розуміється єдність простих і складних взаємопроникних подібностей (прості подібності — це відношення простих чисел, складні — відношення чисел, котре дає ірраціональний результат). Пізніше проф. Б. П. Михайлов запропонував свій метод пропорціювання, сутність якого полягає в тому, що пропорції ми знаходимо з ескізного рішення архітектурної споруди, визначаємо геометричний ряд, який найбільше відповідає цьому архітектурному твору, і за його допомогою уточнюємо усі пропорції будинку та його частин (індуктивно-дедуктивний метод)⁷⁷. Харківський проф. О. О. Тіц на початку 1970-х рр. запропонував «таблицю передбачуваних розмірів»⁷⁸...

Кожний з цих методів пропорціювання має свої особливості, свої сильні й слабкі сторони, свої найбільш влучні області застосування. Кожний з них призначений для того, аби архітектор тримав у руках інструмент, який «заважає робити погано і допомагає робити добре». Поняття «погане» і «добре» мають безпосереднє відношення до якості проектування житла, до відповідності спроектованого будинку антропоморфічним параметрам, тобто — до архітектурної антропології як такої.

Ми вже зазначали, що почуття пропорцій і гармонії є природженим людським почуттям; а науково розроблені принципи пропорціювання спрямовані на штучне обґрунтування вірності цього почуття. Збіг почуття і його наукового обґрунтування завжди був важливий («поверить алгеброй гармонію»): в практиці архітектури він має першорядне значення і в оцінному, і в проектному процесі.

Використання й оцінка об'єкту як чинник архітектурної творчості.

Істинність повідомлення, одержуваного суб'єктом, незалежно від джерела має цінність для одержувача. Судження про змістовність і правдивість архітектурного об'єкту завжди отримують виразний оцінний характер. Тільки форма, яка носить інформацію, котру прийнято шукати в ній, відповідно до очікувань і критеріїв істинності оцінюється позитивно.

Від визнання правдивості вираження якихось змістів залежить оцінка результатів діяльності, спрямованої на створення естетичних і художніх цінностей. Ця установка поширюється і на складові предметно-просторового середовища.

Оцінка архітектурного об'єкту отримує немовби два шари: віднесений до зовнішніх проявів життя і віднесений до соціального і культурного змісту явищ, до ідеалів, прийнятих суспільством. Англійський мислитель Джон Рьоскін (1819–1900), який, спираючись на принцип єдності краси і добра, висунув твердження, що предметне оточення суспільства свідчить про його моральний стан. У книзі «Сім світочів архітектури» (1849 р.) він писав, що «в архітектурі можливо інше, менш тонке і більш низинне перекручування істини: хибність вираження природи матеріалу або якості роботи»⁷⁹. Для Рьоскіна немає сумнівів: архітектура має цілком підкорятися користі. Будь-яка річ повинна насамперед добре відповідати своєму призначенню. Народжувалася ілюзія, що в межах архітектурної діяльності, спрямованої на створення речей, можуть вирішуватися і проблеми людські. Згодом внутрішні закономірності об'єкту, розглянутого як «річ у собі», стали застосовуватися до оцінки «речі для нас»⁸⁰. Завдяки цьому установка на вираження у формі будинку або речі, конструкції і способу функціонування, ототожнена з установкою на правдивість, продовжує існувати всупереч зрушенню ціннісних орієнтацій масової свідомості у бік загальнокультурних, «людських» змістів форм оточення.

Потреби й інтереси. Потреби й інтереси слід розглядати в середовищі взаємодії «квартиру»: замовник, архітектор, споживач, обиватель (конкурент, сторонній). *Потреби* — це ідеальний внутрішній мотив людини, що спонукує її до продуктивної діяльності для забезпечення власного добробуту і добробуту членів родини⁸¹. *Інтереси* — усвідомлені потреби окремо взятих людей, які знаходять прояв у поставлених цілях, конкретних завданнях і діях з їх досягнення⁸³. *Потреба в архітектурі* — це відношення до умов існування. *Інтерес в архітектурі* — це спрямованість людської діяльності.

Систему співвіднесення потреб й інтересів замовника, архітектора, споживача і обивателя можна показати за допомогою наступної таблиці (с. 277).

Отже, замовник і споживач, висуваючи певні вимоги перед архітектором, розраховують на своєчасний перехід кількості фінансування в якість архітектурного об'єкту. Архітектор прагне до реалізації принципу взаємопроникнення протилежностей, а саме — на координацію ідей і взаєморозуміння замовника, споживача і виконавця у процесі реалізації поставленого завдання. Обиватель займається запереченням заперечення — критикує архітектурний процес, ідеї і творчість архітектора, відображені в архітектурних об'єктах за допомогою стороннього спостереження або безпосередньої експлуатації, ґрунтуючись на особистому досвіді, інтуїції і перевагах, а не на професійних навичках. До того ж, слід відзначити, що обиватель підрозділяється на конкурента, чий безпосередній інтереси торкає будівництво сусіднього подібного архітектурного об'єкта, який замахнувся на його життєвий простір, і стороннього глядача, котрий формує суб'єктивну оцінку, виходячи з візуального сприйняття будинку і досвіду знайомства з архітектурними об'єктами (вілла, інтер'єр; їх публікації в популярних часописах).

Замовник і споживач зацікавлені у діяльності архітектора як безпосереднього втілювача не лише власних творчих ідей «на задану тему», але й як певного «ре-

Потреби				Інтереси			
замовник	архі-тектор	споживач	обиватель (конкурент, сторонній)	замовник	архі-тектор	споживач	обиватель (конкурента, стороннього)
Об'єкт, архітектор, орієнтація на масову свідомість, прибуток	Замовник, зарплата, умови для роботи, творча самореалізація, що відповідає рівню фінансування, своєчасне затвердження проекту, координація діяльності	Власний життєвий простір, який відповідає рівню фінансових витрат, естетичні якості	Збереження міського середовища у вигляді, що не заважає обивателю насолоджуватися життям	Якісне і своєчасне виконання замовлення, відповідність об'єкту нормам і вимогам, рентабельність	Іноземні інвестиції, визнання, нові замовлення	Доступність, комфорт, краса	Коли-небудь стати споживачем, власником об'єкту, або «спалити об'єкт»

алізувача» потреб замовника і споживача. Архітектор має потребу в замовнику і споживачеві з метою отримання відповідного фінансування для реалізації власних ідей, оцінки власної діяльності, практичного використання результатів творчості. Обиватель за допомогою діяльності замовника й архітектора отримує архітектурне середовище і можливість для реалізації критичної оцінки діяльності архітекторів і будівельників. Пересічний обиватель відчуває потребу в тому, аби сусідня з його житлом ділянка була або порожньою, незабудованою, або побудовані об'єкти не повинні заважати обивателю користуватися міським середовищем.

Оскільки обиватель у першу чергу користується не архітектурним об'єктом, а міським середовищем, його думка є досить вагомою у процесі *перетворення* архітектурного об'єкту. Обивателя не цікавить внутрішній простір. Для нього елементом прикраси міського довкілля (зовнішнього простору) є архітектурна маса. Однак процес захаращення, негативний вплив, погіршення функціонування міського середовища викликає бурхливий резонанс у середовищі обивателів, оскільки їм здається, що архітектори в цьому випадку зазіхнули на те, що належить їм, — на *свободу міського простору*. Тому *архітектор має потребу в постійному захисті від непродуманих нападок і необгрунтованої критики обивателя*. Необхідність підтримки обивателем або принаймні його нейтральності червоною лінією проходить через усю творчість архітектора.

Також необхідно особливу увагу приділити моді на стилі і напрями в архітектурному процесі, обумовленому потребою замовника в орієнтації архітектурного

об'єкту на масову свідомість. Чітка вимога замовника перед архітектором — «об'єкт повинний відповідати моді й обивательському сприйняттю». Особливо чітко ця тенденція простежується на прикладі комерційних проєктів, коли замовник вимагає такий архітектурний об'єкт, який би подобався споживачеві (користувачеві) і не відштовхувався обивателем. Ідеалом такої вимоги є об'єкт, побачивши який, обивателю захотілося б відразу ж стати користувачем (власником) цього плоду архітектурної творчості, тим самим підтверджуючи і закріплюючи комерційний успіх архітектурного проєкту.

Стосовно проблеми діалогу «проектувальник — споживач» варто підкреслити, що споживач бере участь у процесі формування об'єкту та його образу тією мірою, якою архітектор і дизайнер моделюють його потреби, естетичні установки, смак, прийняту ним мову візуальних форм⁸³. Для проектувальника його власна концепція виступає як синтез цілісних уявлень про людину й її цінності. Повнота цього синтезу відбиває розуміння предметного оточення не лише як продовження, «органопроєкції» фізичної людини, але і як проєкції й уречевлення програмно-мотиваційної сфери її свідомості.

Що споживач побачить в архітектурному об'єкті, які з його естетичних значень зможе засвоїти, залежить не лише від яскравості й оригінальності проєктного задуму. Якщо архітектор прагне не до одного лише самовираження, а й до впровадження власної естетичної ідеї як культурного зразка, він має рахуватися з двома моментами: з практикою споживання такого роду об'єктів, яка обумовлює естетичні відношення, і з формами масової комунікації, які визначають спрямованість сприйняття.

Таким чином, ми бачимо, що саме практика, практичні результати архітектурного процесу є сполучними ланками потреб і інтересів ланцюжка: *замовник — архітектор — споживач — обиватель* (конкурент, сторонній). Цей взаємозв'язок обумовлений загальною зацікавленістю у задоволенні власних потреб за допомогою реалізації ідеї архітектурного образу в потрібній їм формі.

Мова архітектури. Комунікативні властивості. Архітектурна свідомість безпосередньо пов'язана з архітектурним мисленням і психологією архітектури, внаслідок чого *мова архітектури* визначається формою людського мислення і сприйняття видозміненого навколишнього середовища. Можна виділити принаймні три істотно відмінних одне від одного змістовних аспектів поняття «мова архітектури»:

1) *мова архітектурної науки* — спосіб фіксації знань про архітектуру, спосіб опису соціального феномену архітектури й архітектурних форм. Архітектурна наука не має своєї особливої мови, вона користується сучасною природною вербальною мовою з уживанням більш-менш спеціальної термінології, а також універсальними науковими мовами: мовами логіки, математики і т. ін.;

2) *мова архітектурного зображення* — спосіб викладення (фіксації) архітектурного задуму, необхідного як для його професійної оцінки (у формі проєкту), так і як керівництво для реалізації його в натурі (у формі проєктної документації). Це штучна графічна мова, яка має безліч форм — від близького до худож-

ньої графіки наочного зображення задуму (ескізи, мальовничі кресленики фасадів, перспективи) до близького до машинобудівної, інженерної графіки умовно-го (знакового) зображення майбутньої архітектурної форми (плани, розрізи, деталі), і навіть до комп'ютерного коду графічних файлів;

3) *мова архітектурних форм* — спосіб передачі глядачу інформації, закладеної архітектором у предметно-просторову форму, спосіб змістовного сприйняття архітектурної форми⁸⁴.

Американський дослідник архітектури, антропософ Е. Лундберг у книзі «Мова архітектурних форм» стверджує, що саме за допомогою форми архітектура здатна говорити про все й виразити все, що є важливим для людини. Е. Лундберг переконаний, що в архітектурних формах утілюються людські рухи, жести⁸⁵, наслідуючи в цьому твердженні О. Г. Габричевського. Це, з одного боку, розвиває здатність емоційного сприйняття форми, з іншого, завдяки розмаїттю «архітектурної артикуляції», форми стають такими, які «говорять». Звісно, це метафора, переносне значення: засіб «говоріння» архітектурної форми — переживання й «мовна» рефлексія людиною архітектурного образу цієї форми. Інший американський архітектурознавець Роджер Скратон (Прінстонський університет) у книзі «Естетика архітектури» (1980 р.) зазначає, що через концепцію правди філософи були здатні прийти до ідеї про «граматичну» структуру архітектурної форми. «Це розрізнення ставить мову не лише у відношення до правди, але й до факту, її синтаксис породжується цим відношенням. Тому саме так, як індивідуальні слова у реченні співвідносяться, саме так вони роблять це речення істинним або неістинним, і правила граматики дозволяють нам отримати зі значення слів умови для правди речення»⁸⁶. Вчений наголошує, що «можливо, найбільш важливою особливістю (архітектурної форми. — А. Б.) є перевага в архітектурі домовленості й правил. Що є важливим — не підкорення правилам, аби бути таким, підкорення має бути кваліфіковане, — а, скоріше, відповідність декларації цих правил чомусь тому, що ми можемо розуміти як архітектурне значення. Поглянемо, наприклад, на найбільш критикований (й головним чином несправедливо критикований) з архітектурних творів, — на Піккаділлі-Готель (1905–1906 рр.). Тут ми знаходимо, що деталі суцільно взяли верх над традицією, котра була колись (у другій половині ХІХ ст. — А. Б.) зрозумілою, і розроблені з такою прискіпливістю, немов це були деталі фасаду сучасної споруди. Можна було б говорити, що безвідносно до [пластичної] помилки будинку, це — не помилка його словника: ці колонки, карнизи, тяги, віконні рами й фрамуги отримані з тієї саме розширеної класичної «мови» і лише чекали часу, аби зійтися разом. Деталі — певний шлях поза контролем: немає жодної вичерпної концепції, до якої б вони пристосовувалися, нічого, що, здається, давало б причину для їхнього існування. І можна було б говорити тут про непокору, аби могли управляти. Наприклад, колонний екран Піккаділлі-Готелю не скриває нічого, не надає нічому захисту, ніщо не підтримує, не є габаритним у значному масштабі, не знаходить розголос у жодному іншому місці будинку, і виділяється немов пересічний наріст, котрий не

відповідає іншій частині структури, до якої все це прикладене. Але цей суцільний фасад, можна сказати, — синтаксично непересічний»⁸⁷. Р. Скратон відкидає досить відому у 1970–1980-х паралель між архітектурною мовою і «синтактикою» архітектурного стилю (цю тему було розвинуто у книгах Чарльза Дженкса⁸⁸, А. В. Іконникова⁸⁹, О. О. Тіца й О. В. Воробйової⁹⁰, працях Є. І. Россинської, А. В. Бокова, Є. М. Барбишева⁹¹ та ін.), наполягаючи на тому, що «ми повинні відкинути лінгвістичну теорію. Для «стиля» є конотативним порядок, котрий не є лінгвістичною аналогією. Стиль створює гармонію, де жодний синтаксис не міг застосовуватися. Неповне речення буде рабом семантики; може матися синтаксична єдність лише у тому, що є семантичним цілим. Але неповна будівля може виявляти стилістичну єдність і все значення, котре витикає звідси»⁹². Лінгвістична теорія скоріше пасує архітектурній теорії, ніж архітектурній практиці. Так, у згадуваній вище монографії Пауля-Алана Джонсона «Теорія архітектури: Концепції, теми і методи» (1994 р.) 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 вдачу описувати архітектуру як мову. Чи є архітектура зв'язком мови або структура — зв'язком структури, або структури зв'язку?»⁹³ Відповіді на ці та аналогічні запитання, як це не дивно, кожний архітектор дає свої. Адаже є очевидним інше.

Якщо людина без упереджень і догматичних стереотипів мешкає у певному архітектурному середовищі, архітектурні образи проникають, вживлюються в її свідомість, породжуючись цією свідомістю. Коли взаємозв'язок форм, предметів і матеріалів легко усвідомлюється, все уявляється ясним і зрозумілим. Але іноді архітектура впливає на зовсім інші шари людської свідомості, викликаючи спонтанні, несподівані, мінливі емоції, настрої, гру уяви. Так, гра світла, тіні, пропорцій сприяє переходу од відкритих взаємодій архітектурних об'ємів до інтимних, глибоких. Сполучення прямих і тупих кутів, опуклої й увігнутої форми, весь діапазон звернених до людини й орієнтованих на нього архітектурних форм — у руках, поворотах, перепадах рівнів, структурі матеріалу, у кольорі, — відіграє вирішальну роль⁹⁴. Таким чином, архітектура — скоріше є рефлектуючою, впливає на інтелект живої частини людської сутності емоційними, насиченими настроями, динамічним спонуканням. Мова архітектурних форм, за переконанням іншого відомого дослідника архітектури — антропософа Рудольфа Штейнера (1861–1925), — повинна бути настільки різноманітною, аби дозволити людині цілком виявити і виразити себе⁹⁵. Говорячи про архітектуру і її мову, наприклад, Ле Корбюзьє майже повторював слова Поля Сезанна про геометричні першооснови краси, пе-

релічуючи сферу, куб, циліндр, вертикальну, горизонтальну і похилу площини⁹⁶. Саме художником і відчував себе насамперед Ле Корбюзьє — з-під функціональних обґрунтувань «нової архітектури» проступали суто емоційні імпульси, а геометрична простота елементів сполучалася з навмисною складністю структури в цілому. Ця структура, демонструючи функціональність, позбувалася елементів, котрі не мали очевидного практичного призначення, але зате сама підпорядковувалася задачам символічної образності. Будинок, очищений від прикрас, у цілому ставав немовби прикрасою (характерний приклад — вілла Савуа у Пуассі поблизу Парижа, споруджена Ле Корбюзьє 1930 року)⁹⁷. Таке парадоксальне перетворення функціонального принципу поширилося в «авангардній» архітектурі Західної Європи після 1930-х рр. Вихід на ідею, до розвитку якої були прикладені методи розумової логіки, відкрився своєю протилежністю.

Сприйняття архітектури є особливо складним тому, що відбувається у взаємодії утилітарних, естетичних й етичних цінностей, у перебігу матеріального і духовного, «косного» й абстрактного. Психологічні установки, зумовлені діяльністю, в яку втягнуто суб'єкта, що сприймає, з його культурним статусом і емоційним станом, впливають на оцінку архітектурного твору і формування його образу в свідомості. На сприйняття форми впливає й оцінка людиною суспільного призначення будинку чи ансамблю. Матеріальна структура багато в чому перетягує на себе відношення до життєвих процесів, для яких вона служить умовою здійснення і засобом організації. Таке відношення зв'язується з сумою попереднього досвіду того, хто сприймає. Цей досвід індивідуальний, але цілком цій особистості не належить, виростаючи на основі соціально-історичного досвіду, що є загальним для певної соціальної групи. Формуючи предметно-просторове середовище, архітектор має враховувати не стільки об'єктивно зумовлені умови практичної задачі, скільки те, яким чином створене ним оточення буде сприйматися людьми, і впливати на їхню свідомість та емоції. Отже, архітектор першим зіштовхується з усією складністю проблеми сприйняття. Тому дослідження його структури, виявлення загальних принципів, яким воно є підлеглим, має істотне значення для архітектури.

Питання психології сприйняття архітектурної форми. Методи психології сприйняття дозволяють простежити лише деякі механізми того процесу, як складається у свідомості образ твору архітектури. На сприйняття предметно-просторового середовища істотний вплив робить «персональний простір» — навколишнє довкілля людини, вторгнення в яке викликає різні психічні реакції. Американський антрополог Е.-Т. Холл, котрий студіював цю персональну зону, бачить в її існуванні прояв «територіальності», акт ствердження прав на визначену територію й її захист, що властиві живим організмам. Холл знаходить у людини декілька навколишніх просторових «полів», кожне з яких зв'язане з особливим типом поведінки й особливим відчуттям контакту, якщо в межах поля виявляється інший індивід⁹⁸. Персональний простір впливає не тільки на форму контактів між людьми, але і на сприйняття предметно-просторового оточення. Разом

з фізичними габаритами людини невидимий, але відчутний навколо неї «просторовий кокон» визначає габарити приміщень, розміщення речей у них.

Специфічні для різних культур величини «персональних просторів» визначають важливі чинники своєрідності архітектури різних націй. У свій час зниження висоти приміщень у нашому житловому будівництві до 250 см викликало загальну негативну реакцію⁹⁹. В народі навіть ходив жарт, що «Хрущов встиг сумістити ванну з туалетом, але не встиг сумістити стелю з підлогою». Звикання до цієї величини так і не відбулося. В Англії ж висота житлових кімнат не тільки 240 см, але і 210 см (для спальні), використовується традиційно, у тому числі й у найкомфортабельніших помешканнях¹⁰⁰. Модуль, утворений персональним простором, впливав і на величини міського простору — ширину вулиць, масштабність ансамблів міських центрів. Ширина нових московських вулиць, як правило, здається європейцю надмірною і навіть емоційно гнітючою. Навпроти, звичайні для міст Західної Європи просторові величини сприймаються москвичем як занадто стиснуті. Масштабності, просторовому розкриттю композиції центральних ансамблів міст Росії протистоїть відносна компактність і тяжіння до замкнутості у західноєвропейських країнах.

Різні культури виробляють різну техніку орієнтації, що впливає на структуру усвідомлюваного простору. Так, якщо мешканці європейських країн визначають місце у місті, використовуючи вуличну мережу і номери будинків уздовж її ліній, то японці оперують поняттям «зона». В японських містах одержують назви не вулиці, що служать рубежем між певними просторами, а самі ці простори. З такою особливістю орієнтування зв'язана відома зневага, з якою в Японії ставляться до організації самих вулиць. Характеристики напрямків, зв'язані з положенням спостерігача, — праворуч, ліворуч, уперед, назад, — європейець легко пов'язує зі стабільним просторовим каркасом; для японця ж подібні ознаки неприйнятні («спочатку — ліворуч, потім — праворуч» — досить характерна для європейця форма пояснення шляху в місті, є не тільки незрозумілою для японця, але й лінгвістично неможливою)¹⁰¹.

Таким чином, ми бачимо, що як в минулому, так і в сучасну епоху у світі існувала й існує величезна розмаїтість видів культур як локально-історичних форм людської спільності. Кожна культура зі своїми просторовими і часовими параметрами тісно зв'язана з творцем-народом (етносом, етноконфесійною спільністю) і творами (архітектурою, музикою, літературою). Будь-яка культура поділяється на складові частини (елементи) і виконує певні функції. Функція — це «зовнішній прояв властивостей якогось об'єкту в даній системі відносин»¹⁰².

Образи усвідомлюваного простору неминуче несуть на собі відбиток перетворень, які відбуваються в механізмах сприйняття, інформації про предмети. У певних умовах виникають зрушені уявлення про обриси предметів у співвідношеннях їхніх величин. Давні зодчі і художники тонко відчували розходження між чисто геометричною закономірністю композиції і закономірністю, зверненою до людсько-го сприйняття. Такі відхилення від «правильності», як скорочення інтервалу перед

останньою колоною в метричному ряді колонади античного храму, або деяке потовщення колон, видимих на тлі неба, або легкий діагональний нахил їх усередину будинку — усі ці так звані «оптичні виправлення» повинні були перекладати геометричну абстракцію принципового задуму на мову живого людського сприйняття. Скрупульозно розроблені канони минулого для зодчих і скульпторів античності були фіксацією ідеальної ідеї домірності форми. При втіленні вона піддавалася обов'язковій трансформації, що залежала від задуманого ефекту і конкретних умов сприйняття будівлі або скульптури. Аби сприйматися як ідеальна, форма повинна була фактично відступати від ідеалу. Частини будинку не вимірялися єдиною абстрактною мірою, подібною до сучасного метра, але порівнювалися між собою: величина всіх інших визначалася стосовно однієї, яка приймалася за вихідну (наприклад, діаметр колони, перетин підкупольного стовпа або діагональ купола).

Сприйняття зором трьох вимірів простору є взаємозалежним, однак їхня візуальна оцінка неоднакова. Зору властиве зменшення просторових величин, причому помилки зі зростанням величини об'єкту ростуть у геометричній прогресії. При визначенні величин у горизонтальній площині міра помилок вище, ніж у вертикальній — позначається вплив ракурсних скорочень. Крім того, рух очей, яким немовби «прощупується» об'єкт, у вертикальному напрямку вимагає більш значної роботи м'язів. Через неоднаковість помилок сприймані пропорції відрізняються від реальних. Міра подібних змін залежить від умов спостереження (відстань, ракурс) і абсолютної величини об'єкта. Перекручування можуть привести до несподіваних ефектів — особливо якщо об'єкт сприймається з якогось одного місця, і уявлення про нього не можна уточнити, перемінивши точку зору.

Багатовікова практика архітектурної творчості виробила ряд принципів композиції, дотримання яких допомагає досягти естетичній упорядкованості. Ці принципи засновані на практичному досвіді й емпіричних спостереженнях; вони не складаються в строгу систему, як і наші знання про специфічні закономірності естетичного сприйняття. Зв'язані з традицією, що сягає вершин художньої культури європейського Ренесансу, вони не універсальні. Однак і сьогодні вони служать опорою професійної грамоти архітектора. Звернемося до деяких з них.

Цілісність — важлива якість архітектурної форми. У найпростішому випадку вона забезпечується нерозчленованістю внутрішнього простору й об'єму. Однак функція будинку рідко вичерпується єдиним процесом, і виникає проблема супідрядності частин. Виявлення головного і підпорядкування йому другорядних елементів стають однією з задач організації цілісної архітектурної форми не на основі фізичної нерозчленованості, а на основі супідрядності¹⁰³. Останнє може ґрунтуватися на незаперечному пануванні головного.

Однак у розвинутій і великій просторовій структурах супідрядності частин можна досягти лише багатоступінчастою ієрархією головних і підлеглих елементів (класичний приклад — композиція південного фасаду Адміралтейства в Санкт-Петербурзі)¹⁰⁴. Співвідпорядкованість елементів ґрунтується не тільки на відношенні їхніх величин, але і на їхній якості і місці в системі. Тотожність

розмірів невідчутна при якісному розходженні (так, висота глухого верхнього масиву Палацу Дожів у Венеції дорівнює висоті двохярусної аркади внизу, однак рівність не сприймається завдяки очевидній різноякісності частин)¹⁰⁵.

До числа впливових засобів організації форми і встановлення співвідпорядкованості в її системі відноситься *симетрія*. Розташування головного елемента на осі симетрії підкреслює його значимість. Кожна частка у симетричній структурі — двійник своєї обов'язкової пари по іншу сторону осі і може розглядатися лише як частина цілого. Загальне домінує, знижуючи самоцінність елементів форми. Головну вісь, що об'єднала ціле, можуть супроводжувати підпорядковані їй інші осі, які визначають внутрішню симетрію частин — саме на їхньому взаємозв'язку заснована ієрархічна супідрядність у композиції фасаду Адміралтейства.

Симетричність стає основою орієнтації в просторі. Тому її застосування має бути поставлене у залежність від організації тих процесів, з якими зв'язаний твір архітектури. Симетрія може асоціюватися з вольовою організованістю, разом з тим вона жорстко обмежує систему функцій і поведінки людини.

Абсолютна симетрія у досить складних творах архітектури, строго говорячи, неможлива. Розмаїття і складність функцій примушують до часткових відхилень від симетричної схеми — *дисиметрії*, яка широко поширена й в органічній природі¹⁰⁶. Відхилення від точної симетрії в архітектурі звичайно викликаються практичною необхідністю, але можуть використовуватися і для загострення емоційного впливу форми. Зміна будь-якої частковості в симетричній системі порушує її рівновагу і породжує напругу, яка поширюється на систему в цілому, стимулюючи увагу. Такий вплив порушеної симетрії може бути використаний для підвищення виразності форми.

Рівнозначність пересічних осей симетричної структури народжує уявлення про врівноваженість внутрішнього простору й об'єм будинку. Абсолютно статичним є образ сфери, в якій зникає спрямованість, перевага руху за якимось з напрямків. У сферичних обрисах не виявляється розходження верху і низу, обумовлене гравітацією. Тому класичними посібниками з архітектурної композиції сфера віднесена до форм, «неможливих» для зодчества. Утім, саме тому до сфери не раз зверталися у пошуку символічних засобів, що виходять за межі відомого й освоєного. Напередодні французької революції ідею сферичного тіла як образу вічності і досконалості виношував Етьєн-Луї Булле, який створив нездійснений проєкт пам'ятника Ньютону (1784 р.), до неї зверталися в той самі період Антуан Водуайє (проєкт будинку для громадянина Всесвіту, 1785 р.), Жан-Нікола Собр (проєкт Храму Безсмертя) й інші. Для павільйону США на ЕКСПО-67 в Монреалі (1967 р.) Річард Бакмінстер Фуллер використовував сферичні обриси, прагнучи створити оболонку, яка визначає особливі якості середовища, але абсолютно нейтральну до людини й її діяльності¹⁰⁷.

До числа головних засобів впливу на сприйняття входить *ритм* — властивість, притаманна багатьом явищам природи і життя людини. Ритмічність, повторюваність окремих рухів і їхніх циклів, властиві процесам організованої праці, знахо-

дить відображення в матеріальній формі її продуктів. Як відображення закономірностей реального світу, ритм увійшов в усі види мистецтва, став одним з необхідних засобів організації художньої форми. У музиці і танці він виявляється як закономірне чергування звуків або рухів у часі. В архітектурі, образотворчому і декоративному мистецтві відчуття ритму створюється чергуванням матеріальних елементів у просторі. Час у такому ритмі замінено довжиною, тимчасова послідовність — просторовою. Правильна повторюваність елементів ряду полегшує його сприйняття у порівнянні з неупорядкованою безліччю; вона може бути простою, але може підкорятися і складним, важко розпізнаваним закономірностям. Для зодчества ритм — засіб вираження динаміки процесів і засіб вираження закономірностей утворення форми (сили, врівноважені в конструкції, послідовність операцій будівельного процесу). Разом з тим ритм в архітектурі, як і в інших мистецтвах, організує емоції. Побудова ритмічних систем — самий гнучкий і міцний засіб впливу на емоції, які виникають у людини при контакті з архітектурою¹⁰⁸.

У пошуку співвідношень простої закономірності і відхилень від неї, що індивідуалізують ціле, архітектор повинний керуватися вже не особливостями сприйняття, а смисловими значеннями, втілити які він прагне. Такі співвідношення певною мірою пропонуються тенденцією, що встановлюється в рамках даної культури. Якщо в архітектурі античної Греції очевидна перевага гармонії перед контрастами, то архітектура бароко акцентує саме їхню напруженість, розриви, здавалося б, жорстко стверджуваних систем, їхні несподівані зіткнення. Архітектура нашого часу оперує крайнощами — монотонній простоті рядової «тканини» предметно-просторового середовища протиставляються спорудження, у формі яких переважають контрасти і несподівані зіставлення, які виходять іноді на грань візуального хаосу¹⁰⁹. Залишаючись в умовах штучного середовища, людина прагне зберегти візуальні зв'язки з навколишнім світом, хоче бачити відкритий простір, небо. Матеріальні елементи, що огорожують і захищають внутрішній простір будинку, служать разом з тим справі організації таких зв'язків. Міра уособлення визначається конкретним характером функції, обмеженнями як фізичного, так і психологічного характеру, які задаються нею, причому саме останні можуть виявитися більш твердими. Так, засоби сучасної техніки дозволяють (звісно, ціною додаткових витрат) перетворити всю зовнішню стіну будинку на безперервну скляну поверхню, зорозво зливаючи внутрішнє і зовнішнє. Однак навіть якщо залишити осторонь проблеми економіки і мікроклімату будинку, таке рішення порушує психологічну комфортність простору, руйнуючи почуття захищеності. Для деяких функцій як, наприклад, для житла, скляні стіни виявилися абсолютно неприйнятними, для інших створювали значні незручності. Дискомфорт збільшувався надмірністю і монотонністю природного освітлення. Але це твердження також не може бути беззаперечним: смак замовника, місце розташування будинку, насага архітектора — все це повною мірою може викликати появу повністю заскленого житла, як це зробив, наприклад, Людвіг Міс ван дер Роє в «Farnsworth House» (шт. Іллінойс, 1950 р) або Філіп Джонсон в Нью-Кейнені

(1949 р.). Розмаїтість освітленості необхідна для системи інтер'єру. Перебування на яскравому світлі породжує потребу в тіні; чергування просторів, різно освітлених природним світлом і затінених, утворює якийсь еквівалент розмаїтості і циклічності природи.

Єдність протилежностей «внутрішнього» і «зовнішнього» залишається фундаментальною властивістю архітектури — розкриття неповноцінне без замкнутості, оскільки «архітектура виникає на межі зіткнення внутрішніх і зовнішніх сил, що визначають використання простору»¹¹⁰.

Для архаїчних суспільств, які не знали писемності, організація предметно-просторового оточення, в якому домінувало зодчество, служила чи не головним засобом, аби зафіксувати прийняті норми соціальної поведінки. В міру розвитку інших кодів ця сторона суспільного призначення архітектури відступала на задній план. Поширення грамотності і друкарства прискорило процес, про який писав Віктор Гюго у «Соборі Паризької Богоматері» (1831 р.). Коло загальноприйнятих значень мови архітектурної форми звужувався і далі, у міру поглиблення капіталістичного відчуження праці, але й у межах «галактики Гутенберга» змістовність архітектурної форми довго не піддавалася сумніву як одна з цілей зодчого. Лише на початку ХХ ст. у професійну свідомість архітекторів стали проникати технократичні тенденції, які спонукували свідомо ігнорувати значення архітектурної форми. Змістовність її в творах ортодоксального функціоналізму зводилася до практичної орієнтації. Однак у масовій свідомості — і в нас, і за рубежом — зберігалося прагнення знову наповнити предметно-просторове середовище «людським» змістом. Практично загальною стала перевага до обжитого оточення, нехай і не першокласного естетично, але такого, що несе сліди людського буття.

Архітектурна форма, що має певні смислові значення, виконує комунікативну функцію в процесі людської діяльності, і її систему правомірно вважати однією зі штучних мов, створених людиною (поряд зі специфічними художніми мовами інших видів мистецтва). Відповідно до цього форма в архітектурі, як і художня форма взагалі, «виконує дві різні, але діалектично взаємозалежні задачі: по-перше, вона повинна втілити художній зміст, по-друге, передати його тим, до кого мистецтво звернене»¹¹¹. Тому саме вона має не лише конструктивно-естетичний, але і знаковий характер, що враховується в її оцінці.

У свій твір зодчий вкладає як утилітарно-практичну інформацію, зв'язану з безпосереднім використанням будинку, так і соціально орієнтовану, в якій фіксуються прийняті форми поведінки і закріплюються певні ідеальні уявлення. Елементи, з яких зодчий формує матеріальну структуру свого твору, використовуються при цьому і як носії інформації, особлива система знаків.

Знакова система архітектури — архітектурна форма — має закономірності, аналогічні синтаксисові (закономірності сполучення елементів-знаків), і свою семантику (зв'язок цих елементів з визначеними смисловими значеннями)¹¹². У той же час твір архітектури в цілому виступає як образна модель дійсності (це особливо очевидно на прикладі готичного собору, який створювався

як образ-модель середньовічного Всесвіту); тому інформація, яку він несе, залежить і від використаної зодчими мови, і від його структури.

Однак поруч з аналогіями між природною мовою і мовою архітектури існують глибокі розходження. Елементи природної мови універсальні — діловий лист і поема ґрунтуються на тому самому словниковому фонді. Елементи споруди, які входять у його функціонально-конструктивну структуру і несуть практичну інформацію, служать і для втілення складної багатозначності художнього образу. Цій меті служать «прийоми їхнього художнього використання». Однак весь досвід історії зодчества свідчить, що може виникати і необхідність у їхньому доповненні специфічними знаками, які не беруть участь у роботі конструкції (прикладами можуть служити пілястри на фасадах будинків Ренесансу і класицизму). Разом з тектонічно осмисленими конструктивними елементами вони утворюють «словниковий фонд» художньої мови архітектури. Звернемо увагу і на специфічну особливість, відзначену В. Ф. Маркузоном: «елементи будівлі — на відміну від слів розмовної мови — ніколи не існують уособлено, в якійсь «словниковій» формі, але завжди в конкретній реальності даного контексту»¹³. Знаки архітектурної мови не «прочитуються» послідовно, але сприймаються одночасно, у системі форм твору архітектури, і значення, які вони несуть, залежать від зв'язків цієї системи.

Індивідуальність твору зодчества поглиблюється й ускладнюється за рахунок його співвіднесення з оточенням. У той же час індивідуальні властивості цілого зобов'язують і до індивідуалізації вхідних у нього елементів — тому «знаки», які утворюють мову архітектури, хоча і мають незмінні ознаки, якими закріплені їхній зв'язок зі значенням, варіюються в дуже широких межах. Наскільки залежить сприйняття «знаків» архітектурної мови від контексту, у якому вони використані, показують приклади їхнього навмисного повторення в інших умовах. Так, споруджуючи 1932 р. житловий будинок на Моховій вулиці в Москві, академік І. В. Жолтовський відтворив на його фасаді у переробленому вигляді композиційну схему фасадів палаццо Капітаніо і палаццо Вальмарана у Віченці (архіт. Андреа Палладіо, кінець XVI ст.)¹⁴. Незважаючи на гостру характерність оригіналів і певну точність відтворення, в яку І. В. Жолтовським вкладався особливий культурний зміст, будинки в цілому й елементарні «знаки» їхньої форми справляють чітко різне враження, породжують різні емоції. З огляду на цю нестабільність «знаків», зодчі навіть у межах устояних художніх систем варіювали їхню форму в залежності від структури твору в цілому (здаємо Дж. Б. да Віньйолю, який ніколи не відтворював зафіксований ним ордерний канон у конкретних будівлях).

Таким чином, як показав А. В. Іконников, на відміну від природної мови, мова архітектури складається із знаків, форма яких може варіюватися, а значення допускає інтерпретацію, яка залежить від сприймаючого індивіда, особливостей його особистості й установки сприйняття. Крім того, матеріальна форма основної частини елементів мови архітектури залежна і від позазнакових функцій; знаки тут не можна імпровізувати (хоча їхня залежність від практичного призначення і конструкції не абсолютна: культурні варіації, як правило, можливі в досить широких

межах). Нарешті, своє значення такі елементи можуть сприймати від зв'язаної з ними діяльності і культурного контексту, так само як і наділятися якимось значенням за певною угодою між людьми. Тим самим знаки в архітектурі можуть зв'язуватися з варіантами значення, різними для різних соціальних груп (і навіть індивідів), так само як і наділятися новими значеннями в ході розвитку культури. Усі ці особливості визначають обмеженість меж доцільного використання понять семіотики для дослідження архітектури.

За допомогою цих понять, однак, виявляються деякі закономірності формотворення, які вислизають при інших методах розгляду, по-новому розкривається зміст устояних понять — таких, скажімо, як традиції і новаторство. Б. А. Успенський показав, що «мистецтво і мова... характеризують прагнення до якоїсь норми поряд з відхиленнями від норми; коли ці відхилення стають частими, вони самі утворюють нову норму. Норма визначається передбачуваністю того або іншого явища. Вона знаменує вже сформовані зв'язки між знаком і змістом. Часткові відхилення від сформованої норми як такі, що мають незначну передбачуваність, несуть естетичну інформацію і становлять мистецтво»¹⁵. Діалектика нормативного і незвичайного, стандартного й індивідуального визначає розвиток систем форми. Художня нормативність необхідна для здійснення тієї стабілізуючої функції, що її архітектура несе в культурі, закріплюючи повторення певних форм поведінки і життєвих ситуацій. У той же час лише на тлі нормативності, у порівнянні з нею може бути сприйняте й оцінене незвичайне.

Це єдність протилежних начал отримує досить різноманітні прояви в зодчестві. Вона може виступати у контрасті різних типів будинків — «рутинних» будівель, що утворюють основу міської тканини, і споруд, наділених особливим суспільним призначенням і відповідною особливою формою (рядова житлова забудова й унікальні будинки центральних ансамблів міста); воно може проявитися й усередині одного типу будинків — у контрасті традиційного і такого, що ламає традицію, так само як і в композиції самого будинку: як контраст повторюваних елементів і індивідуального акценту¹⁶.

Твір зодчества минулого, значень мови якого ми вже не знаємо, впливає на нас самою естетичною організованістю, гармонією системи. І ми наповняємо цю систему вже *своїми* значеннями, зв'язуємо з перспективою, яку створює інтервал у часі. Готика для людей XIII–XIV ст. мала не той зміст, що бачив у ній Джон Рьоскін, давньогрецька дорика за часів Перикла не зв'язувалася з тими ідеалами, вираженням яких її вважали в епоху Великої французької революції. При включенні пам'яток зодчества в актуальну культуру відбувається, власне кажучи, той самі процес, що і при культурному освоєнні нового. У процесі співтворчості люди нової епохи зв'язують форму з певними значеннями, повертають її до числа «живих» художніх мов (при кожному такому відродженні, однак, форма стає мовою, яка несе аж ніяк не ті значення, що вона несла спочатку)¹⁷.

При утворенні семантики (відносини між знаками і їхніми об'єктами) архітектурних форм, їхнього зв'язку з смисловими значеннями, як ми бачимо на

прикладях грецької архітектури, використовувався перенос особливостей і значення однієї форми на іншу.

Тут виявляється закономірність, подібна до поміченої ще академіком М. Я. Марром: назва одного предмету переходить на інший предмет, який бере на себе функції першого, і відповідно новий предмет зберігає свою подібність зі старим, хоча це і не викликається необхідністю¹¹⁸. М. Я. Марр встановив, що з появою у людей нової домашньої тварини на неї переходила назва того, що передавало їй свої функції: так, назва оленя у багатьох мовах переходило на коня, функціональна семантика, яка здійснювалася давніми людьми у мові, стала потім виявлятися у формі речей¹¹⁹. Акустичний пристрій перших апаратів, що відтворюють звук, нагадував духові інструменти («грамофонна труба»), перші автомобілі відтворювали вигляд кінних екіпажів, а теплоходи дотепер прикрашає практично непотрібна імітація димаря, одного з найбільш помітних елементів силуету пароплава¹²⁰.

У той же час низький естетичний рівень масової забудови, яка досталася нам у спадок від радянських часів, зв'язаний не з індустріалізацією будівництва, а з тим, що в ході цієї індустріалізації склалися протиприродні відносини між проектуванням і будівництвом. Отже, і мова архітектури розривається протиріччями проектування й будівництва. Проектування, яке повинне задавати ідеальну мету, котра визначає будівництво, перетворилося свого часу на ремісничий придаток до будівництва. Проектне рішення, яке повинно визначатися соціальними задачами і перспективами і як закон визначати будівельний процес, само стало визначатися цим процесом, підкоряючись номенклатурі й асортименту виробів підприємств будівельної індустрії. Підприємства ж ці об'єктивно зацікавлені в звуженні і стабільності асортименту, що викликає швидке моральне старіння продукції, обмежує область творчого пошуку і гальмує науково-технічний прогрес у розвитку архітектури. Таким чином, мова архітектури зводиться до автоматизації розмноження певних архітектурних форм. Щоправда, останнім часом слід спостерігати тенденцію свідомого зрушення у бік створення більшої палітри будівельних елементів і конструкцій водночас з підвищенням якості виробництва й обслуговування замовників. Що б там не говорити про складність часів, розвиток будівельної галузі свідчить про зростання хоча б естетичного рівня районів житлової забудови.

Соціальна задача проектування і будівництва — створення повноцінного гармонічного архітектурного середовища для життєдіяльності людини. Реалізація потенційних естетичних можливостей індустріального домобудівництва вимагає інтеграції в нових умовах проектної діяльності, виробництва будівельних конструкцій і виробів, здійснення монтажних робіт на основі єдиного кінцевого результату, втіленого в ідеальній формі в архітектурному проекті. У найбільш загальному виді йдеться про те, аби проектний задум завдавав тон асортименту домобудівних підприємств. «Архітектурний задум-проект передається дизайнерам, які проектують устаткування і контролюють виробництво виробів і будівельних елементів. Завершивши виробничий цикл, заводська продукція знову надходить у розпорядження архітектора, який здійснює доведення свого задуму в матеріалі»¹²¹. Промислові

стандарти при цьому виступають не як обмежники творчого процесу, а як форма кооперації і координації праці архітектора, технолога домобудівного підприємства, будівельника-монтажника. Створення єдиного ланцюга «задум — вироб — проект — реалізація» і перетворення його на справді естетичну діяльність можливо лише при абсолютному усвідомленні нерозривності архітектурного проектування з сучасним промисловим виробництвом.

Спосіб реалізації (виробництва) архітектурної форми є одним з визначальних чинників архітектурного формоутворення. Виражений у почуттєво сприйманих рисах будинків і споруд, спосіб виробництва стає також найважливішим чинником естетичної оцінки і ствердження естетичної цінності архітектурної форми. Перехід від однієї технології реалізації архітектурного задуму до іншої, принципово відмінної від попередньої, накладає відбиток на усе властиве архітектурній діяльності форми естетичного ставлення людини до дійсності: естетичне пізнання навколишнього середовища, естетична творчість, естетичне сприйняття архітектурної форми й її естетичну оцінку.

Оскільки нові способи будівельного виробництва народжуються в надрах старих способів і певний, іноді тривалий час розвиваються паралельно, процес становлення нових естетичних відносин не може не бути двоїстим. З одного боку, нові технічні можливості відкривають шляхи до пошуку нових архітектурних форм. У результаті науково-технічної революції зазнають зміни не лише способи виробництва (реалізації) архітектурної форми, не лише самі архітектурні форми, але і форми архітектурної творчості. Більше того, час припускає і визначає ламання стереотипів архітектурного мислення і до певної міри світогляду і виробника архітектурного середовища, і його споживача. Відбувається зміна естетичних ідеалів, формується нова система естетичних оцінок. З іншого боку, у мисленні і світогляді й професіонала-архітектора, і обивателя-споживача архітектурного середовища, неминуче визначається певна «ностальгія по минулому» (архаїчна мова архітектури), що виявляється як у силі інертності свідомості, так і в силу об'єктивних причин. Зберігаються і старі критерії оцінки, і професійної, і споживачької, оскільки нові критерії або взагалі не вироблені, або недосконалі. Нарешті, не можна не враховувати, що нове, як правило, на перших етапах реалізується у набагато менш досконалих формах, ніж устояне. Вільне або мимовільне зіставлення виявляється частогусто не на користь нового. Тому слід вносити в це зіставлення корективи, які враховують усвідомлення сутності процесів, що відбуваються.

Основне, що вноситься індустріалізацією будівництва в розвиток архітектури в цілому, у матеріальне втілення архітектурних задумів, — це те, що сучасний будинок (споруда) перестає бути одиничною формою (виробом), а перетворюється на продукт масового виробництва (шаблонова мова архітектури). Зараз це найбільшою мірою виявляється в житловому будівництві, у будівництві масових підприємств обслуговування, у будівництві новітніх промислових підприємств. У тенденції ж самий принцип перетворення будівництва на промислове виробництво, безсумнівно, поширюється на всі області проектування і будівництва.

Нова архітектура вимагає нових естетичних уявлень і сама, в акті свого існування, формує ці уявлення. Індустріалізація будівництва — надійна основа й об'єктивно закономірна передумова підйому архітектури на якісно більш високий щабель розвитку, підйому, непорівнянного за своєю соціальною й естетичною значимістю з жодним з переломів, які відбувалися в історії архітектури. Тому повинно йти не про орієнтацію нових архітектурних форм на форми минулих епох, і навіть не про зіставлення їх між собою, а про ствердження у професійній і споживчій свідомості естетичної цінності нової архітектури на основі глибокого і цілеспрямованого освоєння можливостей і засобів, наданих сучасному архітектору рівні умовами його праці, і стимулювання прискорення самої цієї праці.

Питома вага «художньої архітектури» (термін А. П. Мардера) з необхідністю зменшується, а разом з тим усе більше поширюється область гармонізації й естетизації предметно-просторового середовища, усе більше розширюються естетичні границі й можливості розвитку мови архітектури¹²². Архітектурну форму можна розглядати як матеріально відчутну, композиційно виражену грань взаємодії зовнішнього і внутрішнього простору, як спосіб вираження почуттів і емоцій архітектора, епохи, часу. Саме, на границі простору і часу часто створюється пластична і монументальна архітектурна форма, що найбільше повно відображає мову архітектури.

Таким чином, головними критеріями архітектурної мови є наступне:

1) Відповідність частин загальному задуму, заради якого створювався певний архітектурний об'єкт.

2) Розмаїтість у створенні краси; поступове скорочення — один з видів розмаїтості, який створює красу. Піраміда, яка зменшується від своєї основи до вершини, спіраль або волота, які поступово звужуються до середини, — красиві форми. Предмети, котрі здаються побудованими за цим принципом, хоча насправді не є такими, усе рівно красиві: вид перспективи, особливо перспективи будинків, завжди приємний для ока.

3) Простота і ясність, доступність. Простота без розмаїття є зовсім прісною й у кращому випадку хіба що не викликає невдоволення. Але якщо до неї приєднується розмаїття, вона подобається, оскільки підвищує задоволення від розмаїття, надаючи можливість ока сприймати його з більшою легкістю.

Архітектура життя і смерті. Життя — спосіб існування живого (організмів, тварин, людини), який виражається як мінімум в обміні речовиною-енергією з навколишнім середовищем і розмноженні (відтворенні собі подібних)¹²³. Для людини життя — діяльність узагалі, інтегральна діяльність, життєдіяльність у найглибшому сенсі цього слова. На тлі життя людина здійснює спеціальні або спеціалізовані форми діяльності, такі як спілкування, пізнання, практичну діяльність, праця. Ці форми діяльності існують і розвиваються лише в загальному контексті життя, життєдіяльності суб'єкту.

Деякі люди, у тому числі деякі філософи вважають, що сенс життя полягає в тому, аби шукати цей сенс. М. О. Бердяєв, наприклад, писав: «Нехай я не знаю сенсу

життя, але шукання сенсу вже дає сенс життя, і я присвячу своє життя цьому шуканню сенсу»¹²⁴. Виходить, що архітектура життя це архітектура пошуку сенсу життя. Однак архітектура життя має сенс тією мірою, якою вона осмислена, розумно організована, по-людському значима.

Строго говорячи, смерть — це припинення життєдіяльності багатоклітинного організму в результаті спільної дії внутрішніх і зовнішніх чинників життя (природного розвитку організму і несприятливих умов середовища)¹²⁵. Виходячи з цієї точки зору, архітектура смерті являє собою житло багатоклітинного організму, яке припинило життєдіяльність. Архітектура смерті якоюсь мірою є архітектурою заперечення смерті, яка дарує безсмертя.

Слід особливу увагу приділити ролі смерті в житті людини: чи змушує неминуча смерть діяти людину більш активно, аби залишити слід у цьому житті, або навпаки не діяти в чеканні рятування від земних страждань. Багато в чому цей процес залежить від індивідуального сприйняття смерті людиною: непохитно, героїчно, панічно або буденно вона сприйме перехід у «світ інший». До того ж, значний вплив на сприйняття смерті створює рівень духовного і технічного розвитку людства, оскільки суспільство проходить своєрідну підготовку до смерті за допомогою активної діяльності церковних представників, коригувальне сприйняття смерті людською свідомістю в необхідній їм формі. Однак простежується й інша закономірність: чим вищою є стадія духовного і технічного розвитку, тим більш скептичне відношення до смерті розвивається в людства. Архітектура смерті змушує задуматися над сенсом життя. Архітектура смерті орієнтована на безсмертя, а безсмертя це й є «вічне життя».

Смерть як запрограмований кінець — еволюційне придбання життя, і не виключено, що людина, змінивши відповідним чином свою генетичну програму, може покінчити зі смертю. Вважається, що життя як таке не несе в собі зародок смерті. Воно, безперечно, носить у собі зародок зміни, перетворення, але не смерті, а тим більше не загибелі. (Хоча І. Кант з цим не погоджувався.)

Життя, смерть, безсмертя — явища одного порядку. І якщо життя протилежне смерті, а смерть — безсмертю, то, отже, життя і безсмертя суть одне. З цього умовиводу ми можемо бачити, що безсмертя — не потойбічна для життя категорія, а внутрішньо властива їй. З іншого боку, смерть не зовсім стороння до життя, хоча і протистоїть їй. Правильно тому сказати так: життя створює і розв'язує протиріччя між смертністю і безсмертям. У цій формулі — загальне рішення проблеми смертності і безсмертя.

Живий зв'язок смертності і безсмертя забезпечується шляхом увічнення померлих в архітектурі смерті: гробницях, пірамідах, мавзолеях. Небіжчики завдяки архітектурі смерті отримують можливість «вічного життя» у цих спорудах. Таким чином, архітектура смерті забезпечує меморіальне й онтологічне безсмертя людства.

Діалектика смертності і безсмертя в архітектурі є тим самим, що діалектика відносної й абсолютної істин. Абсолютна істина — це повне, вичерпне знання про об'єкт, інакше кажучи, повний збіг наших уявлень з предметом пізнання¹²⁶. Ми

ніколи не досягнемо абсолютної істини (об'єкт нескінченний і пізнання його нескінченне), але прагнути до неї повинні, інакше не буде прогресу пізнання. Ми ніколи не досягнемо повного безсмертя, але прагнути до нього — наш обов'язок, інакше не буде прогресу життя. (Уподібнення прагнення до безсмертя прагненню до абсолютної істини тим більше виправдано, що пізнання є видом творчості й як таке вносить свій внесок у «делание» безсмертя).

У співвідношенні відносної й абсолютної істин є ще один момент, що допомагає зрозуміти співвідношення смертності і безсмертя. Абсолютна істина не тільки — ціль пізнання, ідеал, до якого прагне суб'єкт, що пізнає, але і щось наявним чином присутнє в нашому знанні. Філософи стверджують, що у відносно істинному, обмеженому, приблизному знанні маються зерна абсолютної істини. Абсолютна істина не відгороджена нездоланною стіною від відносної. І наше знання по-справжньому виявляє собою єдність відносної й абсолютної істин. Так і життя людини. Так, воно кінцеве, обмежене у просторі й часі. Але, з іншого боку, в індивідуальному людському житті є зерна нескінченності, вічності, безсмертя, уособлені архітектурою смерті.

Есхатологічна архітектура. Архітектура смерті, або есхатологічна архітектура, найбільш поширено починає зустрічатися ще в мегалітичний період, прикладом чого є *дольмени* — поховальні кургани і кам'яні споруди. Вони широко поширені по поверхні землі. Їх знаходять у Південній Скандинавії, Данії, Північній Німеччині до Одери, Голландії, Англії, Шотландії, Ірландії, Франції, на о. Корсиці, у Піренеях, Етрурії (Італія), Північній Африці, Єгипті, Сирії і Палестині, Болгарії, Криму, на Кавказу, у Північній Персії, Індії, Кореї¹²⁷. Очевидно, дольмен поступово розвився з *менгіра*. Збереглися різні щаблі цього розвитку. Особливо добре можна простежити еволюцію від примітивного дольмена до зовсім розвинутої купольної гробниці (на іспанському матеріалі). Найпростішою формою є два вертикальних камені, з'єднані один з одним горизонтальною поперечною, що являє собою третій великий камінь¹²⁸. Потім стали ставити три, чотири і більшу кількість вертикальних каменів, на які зверху водружали більш-менш велику плиту. Вертикальні камені збільшувалися і присувалися надалі впритул друг до друга, так що утворювалася поховальна камера. Вона спочатку мала круглу форму. Це показує, що перед нами відтворення круглого осередку житлового будинку. Таким чином, дольмени є первісним уособленням архітектури смерті.

Гробниця — будинок померлого, цей хід думки й у даному випадку став визначальним. Пізніше кругла поховальна камера поступово перетворюється на прямокутну камеру, і в цьому відбивається «природна» еволюція житлового будинку. Обробка намагається тільки згладити нерівності каменю: його провідна форма створена силами природи. Ударами кам'яних знарядь відламувалися зайві шматки, так що після такої обробки поверхня каменю залишалася вкрай нерівною й кутастою. Архітектура смерті символізувала велич земного буття померлого і надавала покійному нове житло.

Будівництво монументальних некрополів було зв'язано з відновленням заупокійного культу в епоху Давнього царства у Єгипті. Цей культ повинний був

служити ідеї вічності і непорушності існуючого державного ладу. Уся земна ієрархія єгипетського суспільства отримала в цей час монументальне вираження у меморіальних спорудженнях.

Для поховання фараонів будувалися піраміди, великих чиновників і жерців ховали у великих, східчастої форми гробницях — *мастаба*. Некрополі займали величезні території, на яких панували певний порядок і суворя система координат, яка відповідала сторонам світу. Саме в цей період поминальні споруди стали будуватися у виді великих об'ємно-просторових ансамблів, які добре обдивлялися з далеких точок. Архітектура смерті повинна була забезпечити «вічне життя» ідеї великих архітекторів і стати притулком «безсмертних тіл» великих правителів світу цього.

Давньоєгипетські будівничі домагалися втілення цієї ідеї різними засобами. Насамперед вони прагнули створити найзначніші за своїм масштабом споруди у давньому світі. Розміри єгипетських пірамід були грандіозними. Ця грандіозність збільшувалася ще і тим, що поруч з головними пірамідами малося ще близько 7 тис. поховань, серед яких — невеликі піраміди і мастаба. Це сусідство ще більшою мірою підкреслювало монументальність основних об'ємів архітектури смерті. Однак грандіозність пірамід ще не розкривала естетичної сутності цього ансамблю. Безперечно велику роль грали простота і лаконізм архітектурних форм пірамід, а також їх пропорції. Величезні витрати, пов'язані з будівництвом пірамід, виснажили матеріальні і трудові ресурси країни.

Єгипетські гробниці з їхніми лаконічними формами вражають своєю простотою і незламною стійкістю як відмітними рисами архітектури смерті. Величезні розміри пірамід повинні були свідчити про неземне — божественне — походження фараона, велетенську міць його влади, а стійка форма піраміди — про непорушність, вічність панування владики. Такі колосальні розміри пірамід давили на свідомість людей, породжували в них страх перед фараонами, принижували людське достоїнство. Архітектура смерті породжувала страх одних і безсмертя, і велич інших. Один з англійських істориків висловив чудову думку: «Даремно вважають, що Єгипет побудував піраміди, це піраміди побудували Єгипет»¹²⁹.

Основна ідея піраміди найтіснішим чином зв'язана з ідеєю абсолютної монархії. Слід відзначити, що образ піраміди, в якій усі лінії і вся її маса сходяться до однієї точки, в архітектурно-художньому плані виражає образ абсолютної монархії, в якій усе життя країни сходиться до однієї точки — до фараона, його сили і безсмертя. Також слід відзначити, що для піраміди основоположним є «кількісний стиль», який виражений у ній ще яскравіше, ніж у зиккураті. 148-метрова штучна гора, що займає площу в п'ять гектарів, якою є піраміда Хеопса, не має в обробці своєї маси ніяких проміжних сполучних членувань і різко протиставлена людині¹³⁰. Така закономірність досить чітко символізує протиставлення архітектури людському життю. У зиккураті все ж таки існують перехідні сполучні форми між людиною й архітектурним об'ємом, особливо велетенські ступінчасті сходи. Дуже важливо, що в піраміді абсолютно панує форма цілого («холізм» архітектури смерті), зовсім не підрозділена на жодні частини, так що

малесенька людина безпомічно стоїть перед грандіозною архітектурною горою. Основний зміст кількісного стилю складається в придушенні людини шляхом різкого протиставлення їй нелюдських, надлюдських об'ємів.

Також слід відзначити, що архітектура смерті має потребу у певному тлі. Наприклад: піраміда вимагає пустелі як тла. Піраміда немов шматок таємничого підземного царства, який висунувся з-під землі у дійсний світ (М. І. Брунов). Цей шматок підземного царства містить померлого фараона, що знаходиться в царстві мертвих. Померлий фараон панує над землею. Живий фараон — спадкоємець померлого, на якого той спирається. Архітектура смерті панує над безсмертям померлого фараона і надирає живого фараона. Піраміда мала колосальну силу впливу на населення Єгипту. На цьому впливі ґрунтується реальне значення піраміди як художнього образу, який поширює ідеологію абсолютної монархії, котра спирається на релігію і виховує глядачів у дусі цієї ідеології. Архітектурно-художня композиція піраміди, насичена і сконцентрована, дуже підсилює враження, справлене пірамідою на глядача.

Необхідно відзначити і те, що архітектура смерті в більшості випадків оформлялася за допомогою квадратної геометричної форми, віддзеркаленої в пірамідах, гробницях, дольменах. Архітектура життя у свою чергу уособлювалася за допомогою круглої геометричної форми куполів храмів, символізуючи Всесвіт, укладений у видозмінене просторове середовище.

Особливе місце в процесі розгляду архітектури смерті посідає спорудження сакральних споруд з людських кісток. Так у Полінезії існують особливі святилища — *марає*, побудовані з людських кісток, які належали тим, хто порушив табу, — *мана*¹³¹. В них ховають вождів, зберігають сакральні приналежності і справляють релігійні обряди. Що стосується мана, то це надприродна сила, якою наділені вожді і яка була небезпечною для навколишніх: зіткнення з нею призводило до смерті і до наступного використання людських останків як будівельного матеріалу для зведення святилищ. Використання людського матеріалу для будівництва було покаранням, розплатою за непослух волі богів. Схожий звичай ми можемо спостерігати в племен чибча-муїсків у Південній Америці. Коли після смерті знатного члена громади усі його дружини і раби були вбиті, то вони використовувалися разом з коштовностями як будівельний матеріал для гробниці знатного небіжчика¹³². У Південно-Східній Азії в ареалі розселення племен даяків досить поширена архітектура побудови сакральних споруд з черепів убитих ворогів, добутих у результаті полювання за головами¹³³. Наведені приклади свідчать, що архітектура смерті є феноменом людського існування, коли у гонитві за безсмертям людство прагне за допомогою архітектури увічнити своє ім'я, незважаючи на людські жертви і святотатство. Архітектура смерті завжди буде надити серця великих діячів цього світу, приваблюючи ілюзією вічного життя, викритою у внутрішньому просторі архітектурного середовища.

Архітектура пограничних ситуацій. Архітектура пограничних ситуацій — це архітектура, яка має безпосереднє відношення як до життя, так і до смерті.

До архітектури пограничних ситуацій, яка відображає й абсорбує почуття, емоції, стан, свідомість і життя людей, які потрапили до кризової ситуації, знаходяться на грані життя і смерті унаслідок хвороби, каліцтв, поранень, страждань, душевної дисгармонії, злочинів, відносяться будинки лікарень, храмові й церковні споруди, в'язниці.

Лікарня є найяскравішим прикладом, символом кризи людського існування на Землі. Вона є останньою інстанцією, в якій визначається подальша доля і місце перебування людини. Будь-яка лікарня має структурні архітектурні об'єкти, які дозволяють або констатують розв'язання пограничної ситуації існування людини. Такими об'єктами є:

- 1) житлова палата (серце архітектурного організму), що символізує благополучний порятунок людини;
- 2) реанімація (мозок архітектурного організму), найтонша грань між життям і смертю, зовнішньою (тіло) і внутрішньою (душу) формою людського існування; «точка омега», точка дотику з потойбічним світом;
- 3) морг (кістяк архітектурного організму), вихідна (кінцева) точка земного буття.

Наступним типом архітектурного об'єкту пограничної ситуації є в'язниця. Цей архітектурний об'єкт віддзеркалює беспорядність людства перед розв'язанням певних життєвих проблем, яка загнала окремих індивідів у стан безвихідності. Пограничність екзистенції певної людини визначається за допомогою наступних структурних підрозділів пенітенціарного архітектурного об'єкту:

- 1) камера (серце архітектурного організму), середовище помешкання у штучного обмеженому життєвому просторі як міра покарання;
- 2) карцер (кістяк архітектурного організму), середовище помешкання в екстремальних умовах максимально перевіряє міру людської витримки при влученні у край пограничну ситуацію;
- 3) ворота (мозок архітектурного організму), що розділяють минуле, сьогодення і майбутнє; символізують грань жорстокої реальності того, що відбувається з людиною і дає надію на нове життя.

У такий спосіб ми бачимо, що *архітектурний об'єкт* — це жива істота, яка має свій життєвий цикл: народження, життя, розвиток, старіння, смерть і життєвий організм: серце, мозок, кістяк. Будинок — це не відвойований людиною у природи життєвий простір, це — частина нашого життя. Самий процес будівництва — це поступовий зріст живого організму, який прагне до самовираження своїх почуттів і емоцій, до ствердження свого бачення світу.

Архітектура життя й її історичний генезис. Архітектура життя — це архітектура, яка забезпечує індивіда життєвим простором. Це «фортеця» людини, котра уособилася від усього світу, вимагає спокою, гармонії і тиші. Отже, архітектура життя — архітектура, необхідна для повноцінного життя. Таким чином, архітектор, проєктуючи життєвий простір, впливає на подальше життя людини, укладене у внутрішній простір житлового будинку.

Тріада «архітектор — житло — життя індивіда» є складовим компонентом архітектурного життєбудування (див. вище). Яскравими прикладами архітектури життя є житлові будинки, освітні заклади (школи, університети, інститути, академії), фінансові структури (банки, рахункова палата), державні установи (адміністрації, податкові інспекції, міністерства), промислові об'єкти (заводи, фабрики), культурно-дозвілєві комплекси (театри, цирки, кінотеатри, палаци культури), торговельні комплекси, спортивні спорудження (стадіони, палаци спорту, спорткомплекси).

Приділимо побіжно деяку увагу історичному ракурсу становлення і розвитку архітектури життя. *Печера* була найдавнішим житлом людини, яка користувалася спочатку природними печерами. Це житло мало відрізнялося від житла вищих тварин. Потім людина стала розводити вогонь при вході в печеру, аби захистити вхід і зігріти її внутрішність, а пізніше стала замуровувати вхід у печеру штучною стінкою. Наступним етапом величезної важливості була поява штучних печер. У тих місцевостях, де не було печер, людина користувався для житла природними отворами в ґрунті, гушавиною дерев і т. ін. Цікавою є також форма напівпечери, яка утворюється з нависаючої скелі-даху. Поряд з печерою дуже рано з'являється інша форма людського житла — намет¹³⁴. До нас дійшли зображення найдавніших круглих у плані наметів на внутрішніх поверхнях печер. Намети і хатини служили лише притулками під час літніх мисливських експедицій, у той час як печера залишалася, як і колись, головним житлом, особливо узимку. Людина ще не будувала собі на поверхні землі постійного житла. Головним критерієм архітектури життя була міцність. Другий період розвитку докласового суспільства характеризується розвитком землеробства й осілої. Для історії архітектури цей час означає великий перелом, який був пов'язаний з появою осілого будинку. Панає «позитивна архітектура» (Гегель) — легкі споруди на поверхні землі, — але головним чином у землянках, більш-менш заглиблених у землю житлах, продовжують жити відзвучки печерного сприйняття.

Круглий будинок є найдавнішою формою осілого будинку¹³⁵. Кругла форма наочно свідчить про його зв'язок з наметом, з якого він у дійсності і пішов. Круглі будинки були поширені і на Сході, наприклад, у Сирії, Персії, і на Заході, наприклад, у Франції, Англії і Португалії. Вони досягають іноді дуже значних розмірів. Відомі круглі будинки діаметром до 3,5–5,25 м, причому у великих круглих будинках нерідко зустрічається посередині стовп, який підтримує покриття¹³⁶. Надалі в своєму розвитку круглий будинок перетворюється на будинок прямокутний.

Особливу увагу в архітектурі життя приділяли брамам і вхідним дверям, які символізували вторгнення у життєвий простір окремо узятото міста або житла індивідуума, перехід грані від громадського життя до індивідуального існування.

Житлові будинки — як великі, так і малі — будувалися за однією і тією ж самою схемою. Кімнати групувалися навколо внутрішнього двору, часто замощеного обпаленою цеглою. Іноді в центрі двору знаходилося вогнище. Головні приміщення житлового будинку завжди розташовувалися на південній стороні двору і були звернені до півночі своїми прорізами. Будинки були одно- і двоповерховими з

плоскими покрівлями. На вулицю вони виходили біленими стінами і дверними прорізами. Вода бралася з колодязів. Малася каналізаційні водостоки. Житлова забудова була дуже щільною, що створювало небезпеку в пожежному відношенні, а, крім того, сприяло поширенню численних хвороб, серед яких чума посідала одне з перших місць.

Пагорби давніх городищ Месопотамії в більшості складаються з глини будинків, вибудованих на залишках жител попереднього періоду. Звичайний тип будинку, — одноповерховий отинькований будинок без якихось інших отворів на вулицю, окрім дверей і вузьких бійниць, розташованих вище людського зросту.

Далекосхідна архітектура життя найбільш яскраво і послідовно відображається на прикладі Китаю і Японії. Слід зазначити, що стиль житлових будинків нічим особливо не відрізняється від архітектурного стилю храмів. У китайців немає того різкого розходження між архітектурою цивільною й релігійною, яка спостерігається в інших народів.

Так само як для храмів і гробниць, непорушна традиція визначає всі подробиці розташування житлового будинку. У Китаї особливий закон (*див.* вступ, с. 58) установає форми і розміри житла для кожного стану, і правила, що пропонуються законом, очевидно, сягають найглибшої давнини¹³⁷. На рельєфах династії Хань зображений будинок, за виглядом подібний до сучасного: спорудження у виді павільйону з дерев'яними стовпами і з верандою на кожному поверсі¹³⁸. Замістьке житло, особливо японців, складається з павільйонів, розкиданих серед зелені. Головне приміщення павільйону — зал для прийому гостей — виходить по всій ширині на глибоку веранду. Інші кімнати займають задню частину будинку. Весь павільйон піднятий над сирим ґрунтом і спочиває на фундаменті, у якому залишені отвори для циркуляції повітря. Замість скла у віконних рамах натягнутий прозорий папір, ставні замінені шторами; усунуто все, що за своєю крихкістю або масивністю могло б постраждати від землетрусу. Сад є обов'язковим елементом архітектури життя Далекого Сходу. У ньому немає геометричної правильності: усюди звивисті стежини, нерівності ґрунту, несподівані ефекти, різкі контрасти, котрі символізують неповторність людського життя.

Антична традиція архітектури життя репрезентована прикладами грецької і римської архітектури. Особлива увага в архітектурі грецьких міст приділялося головним площам. Житлові будинки, переважно одноповерхові (мегарон), розміщалися на певній відстані від червоних ліній вулиць. Житла у давній Греції з її м'яким кліматом будувалися з каменя, притому у полегшеній конструкції, оскільки в них люди знаходилися переважно вночі. Значну частину часу діяльні грецькі громадяни проводили на відкритому повітрі — у дворах, у майстернях, на пристані або на площі. В умовах теплого клімату не було необхідності створювати особливі зручності в житлових приміщеннях. Простір кімнат, які оточує перистиль, має до певної міри печерний характер, що виражається у відсутності вікон і в поступовому звуженні і затемненні просторів, які оточують перистиль, у бік периферії. Простір печери тісно зв'язано з простором природи, яку він доповнює.

Архітектура римського приватного будинку виникла відносно пізно. Суворі погляди давніх римлян допускали монументальні будинки лише для державних цілей. В епоху Плінія ще збереглася пам'ять про перший приватний будинок з мармуровими колонами, а руїни Палатина свідчать, наскільки скромним було навіть житло Лівії. Розкіш потрапила у приватне будівництво лише після царювання імператора Августа. У деталях зберігаються в ту пору ще деякі етрусські мотиви, але приватний будинок у його цілому з того моменту, як він стає предметом мистецтва, є власне кажучи грецьким.

Говорячи про грецьку архітектуру життя, необхідно торкнутися питання загального розташування римських будинків. Головна розбіжність полягає, за Вітрувієм, в тому, що житлові приміщення розташовувалися не поруч з парадними приймальнями, а за останніми¹³⁹. Індивідуальний характер римського будинку доданий йому першим двором — атриумом, доступним для відвідувачів і клієнтів. Вітрувій розрізняє два види атриумів: атриум під відкритим небом (каведіум) з покрівлею, що проходить лише по окружності, і атриум у повному розумінні слова, тобто галерея з суцільним перекриттям¹⁴⁰. Прикладами цього є палац Августа на Палатині і палац Діоклетіана у Спліті. Палац Августа є просто досить скромним будинком, залишки якого ввійшли у виді основ у пізніші надбудови доби Флавіїв. Пишні будинки почали споруджувати лише при імператорі Веспасіані. Єдина частина будинку, що дійшла до нас, відведена для представництва, відповідає у всіх відносинах традиційним планам: атриум, зали для чекання й аудієнцій, причому всі приміщення широко відкриті. Палац Діоклетіана — азійський палац, який зберігає відбиток недовірливості і замкнутого життя його мешканців. Будинок розташований на березі Адріатики, але головний вхід спрямований не до моря, а у бік садів. Приймальні апартаменти групуються навколо входу; віддалена частина з видом на море була, очевидно, зайнята гаремом, далі містився храм і гробниця, що її приготував для себе Діоклетіан. Інша особливість палацу у Спліті полягає в тому, що він являє собою укріплене житло. Погроза варварів вимагала заходів оборони архітектури життя. Будинки не розсіяні, як у віллі часів Антонинів, але зібрані, оточені стіною з вежами і з підземним ходом, доступним з боку моря. Палац у Спліті — це щось середнє між сералем і феодальним замком. До цього ж типу відносяться східні палаці в Араку-елі-Емірі і Машіте. Таким чином, античний період розвитку архітектури життя репрезентував свої вимоги до індивідуального життєвого простору людини за допомогою класичної тріади «корисність — міцність — краса».

У середньовічній архітектурі життя Європи розрізняють два стилі: романський (VII—XII ст.) і готичний (кінець XII—XIV ст.)¹⁴¹. Ці стилі розвивалися приблизно в однакових суспільних умовах і тому мають певну спільність будівельних прийомів. Крім будівельних конструкцій і матеріалів загальними були і типи будинків. У X—XII ст. в Європі було споруджено багато феодальних замків. Основою замка був так званий *донжон* — велика квадратна або кругла вежа у два-три поверхи, що була укріпленим житлом феодала¹⁴². До складу замка входили житлові кімнати, парадний лицарський зал, господарські приміщення, комори з запасами

продовольства, пекарня. Частина замків у Франції й особливо в Німеччині збереглася дотепер. Пересічний будинок середньовіччя не мав внутрішньої завершеності композиції, яка була властива будинкам античного міста. Завдяки цьому він міг розростатися, оббудовуватися різними доповненнями, не втрачаючи органічності системи. У ході такого розвитку часто стиралися і ясні розмежування між сусідніми будинками, вони немовби вросли одне в інше, формувалася складна єдність будинку і його просторового оточення. Нависаючими поверхами, еркерами, що далеко виходять за площину фасаду, немовби розпушувалася границя між внутрішнім і зовнішнім середовищем архітектури життя. Інтер'єр середньовічного будинку, «упакований» в оболонці, що могла бути досить масивною, не поєднувався якимсь внутрішнім ядром. Однак мешканці відчували своє житло як цілісність. Неможливість відразу сприйняти всю систему не мала для них особливого значення. Частини зв'язувалися не в почуттєвому сприйнятті, а в єдиній уяві. Те саме можна сказати і про систему суспільних міських просторів. В основі лежало світорозуміння, за яким ідеальне протиставлялося матеріальному, християнська система — хаосу явищ, які спостерігаються. «Усе в світі незмінно зв'язує лад; своїм обличчям він подібність Бога додає Всесвіту», — так формулював його ідею Данте¹⁴³. «Ідеальне місто» середньовіччя, подібно до ідеального міста Платона, не було уявленням, котре співвідноситься з реаліями форм забудови. Воно відбиває ідею «Небесного міста», «Небесного Єрусалима», міста-символу Всесвіту. Ця ідея визначала не систему форм, але систему значень, якій надіялося реальне місто. Байдужна до деталей ідея спрямовувала розташування елементів-символів. Уподібнення міста Космосу, що сходить до найдавнішої традиції, визначало активне відношення до основних топологічних властивостей його загальної структури і співвідношенням головних смислових вузлів системи. У кінцевому рахунку цілісність предметно-просторового оточення міст західного середньовіччя наповнялася змістом, який співвідноситься з основними ідеями релігійного, християнського світорозуміння. Це зміст тією чи іншою мірою проєкціювався на будь-які елементи міського організму. Стикаючись із соціальними реаліями міського життя, ідеал, виведений з уявлення про «потоїбічне», істотно трансформувалася і збагачувалася.

Арабське житло має разючу подібність з римським будинком. Але тут ще більшою мірою, ніж у римському будинку, проведено поділ між прийомними кімнатами і житловими: гарем завжди є зовсім окремою частиною архітектури життя. Як і в римському будинку, приміщення групуються навколо великого двору, свого роду атріуму, у глибині якого знаходиться великий прийомний зал і бічні частини якого зайняті службовими приміщеннями і кімнатами для гостей¹⁴⁴. Завдяки суто східній замкнутості зовнішній фасад має у нижньому поверсі тільки один проріз — вхідні двері. Лише у верхніх поверхах виходять на вулицю ґратчасті балкони. Вікна звернені, по можливості, у внутрішній двір (внутрішній світ людини). Чи можна допустити, що араби запозичили план свого житла безпосередньо у римлян? Власне кажучи, цей план настільки ж іранський, наскільки і римський. Імовірно, римляни самі запозичили його через греків у азійських на-

родів, у яких з сивої давнини розвинулися звички до життєвої зручності. Арабське житло зв'язане з іранським завдяки прямим і непрямим впливам, які Іран робив на країни зі сталим арабським пануванням.

Вода, настільки дорогоцінна в жарких країнах, складає розкіш арабського житла і символізує цінність людського життя. В Альгамбрі вода б'є фонтанами в басейни і стікає у двір по відкритих канавах¹⁴⁵. Середина одного з цих дворів цілком вкрита дзеркальним свічадом, в якому віддзеркалюються портики. У Дамаску всі житлові приміщення оживляються дзюркотом освіжаючих струменів фонтанів.

Період європейського Ренесансу репрезентував нові віяння у сфері архітектури життя. Мистецтво перестало бути розкішно, доступною лише князівському житлу. Так, наприклад, у Руані зустрічаються дерев'яні фасади, прикрашені з рівним смаком і пишністю в будинках і пересічних городян, і заможних¹⁴⁶. Мистецтво отримало таку гнучкість, яка дозволяла йому пристосуватися до будь-якої будівельної програми, про що свідчить збірник планів житлових будинків XVII ст. «для осіб будь-якого звання», залишений Лемюе¹⁴⁷. В усіх планах помітне традиційне розташування: житлові приміщення буржуазної родини зібрані навколо однієї головної кімнати, котра презентує центр сімейного життя; згодом, коли план розширюється, переходять до звичайного пристрою особняка, з апартаментами, ізольованими від вулиці і такими, які складаються в більшості випадків з трьох прохідних кімнат: приймальні, спальні з альковом і кабінету. Якщо у Середні віки постійна небезпека змушувала робити балкони закритими, то починаючи з епохи Генріха IV засклені башточки стародавніх будинків, що служили сторожовими вишками, перетворюються на відкриті балкони¹⁴⁸. У той саме час починає зростати число будинків, котрі здаються за наймом. Зазвичай нижній поверх зайнятий торговельними приміщеннями. Оскільки негоціанти мають потребу в скромному приміщенні, розташованому ближче до магазину, для них улаштовують низький поверх, який знаходиться безпосередньо над першим поверхом; звідси виникли сучасні антресолі. Потім уже виникає низка поверхів — три і навіть чотири, в яких тісняться родини, далекі одна іншої. Щоправда, конструктивна схема кільковерхового житла була відома у середньовіччі від часів давнього Риму й римської інсули. Середньовіччя і навіть епоха Ренесансу не знали такого угруповання квартир (її ще і тепер не засвоїла Англія), — тоді кожна родина займала окремий будинок; такі квартали, як площа Вогезів або площа Дофіна у Парижі починають існувати тільки з XVII ст.: досвід римської інсули був ретельно забутий протягом декількох століть.

У другій половині XIX століття в забудові міст основне місце починають посідати багатоповерхові житлові прибуткові будинки, фасади яких вирізнялися строкою еkleктичною обробкою. У стихійній, тісній забудові світових міст, зв'язаної зі зростанням чисельності їхнього населення, робочі квартали перетворювалися на своєрідні кам'яні мішки. Тут є наочним різкий контраст між добре упорядкованими центрами міста, що заселяються заможною частиною населення, і робітничими окраїнами. В умовах швидкого зросту капіталізму виникла потреба у великих за розмірами конторських будинках, великих універмагах, вокзалах, готелях. Таким

чином, у США ще наприкінці XIX ст. з'явилися висотні будинки-хмарочоси у кілька десятків поверхів зі спрощеними формами архітектурного об'єму.

Для «архітектури життя» 1920–1930-х рр. було характерне сполучення простих геометричних форм. Розвиток архітектури на Заході мислився лише в одному напрямі — в області шукань зручних для будівництва схем будинків з залізобетонних конструкцій і скла з запереченням усіх інших матеріалів і тектонічних прийомів минулого¹⁴⁹. Одним з активних пропагандистів і авторів конструктивістських форм в архітектурі був швейцарець Ле Корбюзьє. 1925 року він висунув основне гасло функціоналізму: «Будинок — це машина для житла»¹⁵⁰. Наслідуючи теоретичні висновки австрійського архітектора Адольфа Лооса (1870–1933), Ле Корбюзьє гранично спростив форми будинків із залізобетонними стінами і суцільними смугами застакнення, унаслідок чого вони втратили той звичний, характерний вигляд, яким до тих пір відрізнялося житло. П'ять основних принципів нової архітектури, сформульовані Ле Корбюзьє у 1920-х рр., власне кажучи, включають тектоніку класичної і національної архітектури. До них відносяться: 1) гнучке розпланування; 2) вільне рішення фасаду; 3) суцільна стрічка вікон; 4) плоский дах; 5) постановка будинку на стовпи¹⁵¹. Плоский дах визначався зодчим для відкритих терас-садів, а постановка будинку на стовпи — для розміщення під будинками відкритої галереї або місця для паркування авто. Ці принципи, за задумом Ле Корбюзьє, мали стати основою для усіх видів будинків незалежно від призначення і місцевих умов — клімату, специфіки споруд, національних художніх особливостей. Разом з тим архітектура збірних будинків, яка з'явилася в умовах масового застосування бетону і скла і з урахуванням вимог раціоналізму, була для того часу кроком уперед. Разом з тим художній вигляд таких будинків з бетонними стінами збіднений і одноманітний. В ансамблях старих міст вони виглядають сторонніми тілами як за тектонікою, так і за сумовитим сірим кольором.

Ле Корбюзьє також висунув головні вимоги до побудови «ідеального будинку» як результату втілення архітектури життя: 1) недорогий, стандартизований, добре обладнаний, зручно і легко експлуатується; 2) будинок повинний бути прекрасно пристосований для виконання необхідних функцій¹⁵². Таким чином, виникла необхідність розвитку архітектурної тенденції раціонального функціоналізму, оскільки архітектор може прагнути тільки до узагальненого задоволення усереднених соціальних потреб. До того ж, функціональні вимоги найчастіше впливають на загальні принципи взаємодії частин будинку.

Особлива увага у XX ст. приділялася проблемі орнаментативності будинків. Адольф Лоос у праці «Орнамент і злочин» (1908 р.) доводить, що у XX ст. «прикраса — заняття, не варте цивілізованої людини. Прикраса — це ознака дикості або злочинного занепаду і навіть віддушина розбещеної сексуальності. Остільки, як правило, про культуру людей можна судити по тому, якою мірою розмальовані стіни їхніх убиралень»¹⁵³. Це зауваження достатньо яскраво ілюструє особливості декорації й сьогодишньої архітектури життя. У той же час впровадження в архітектуру XX ст. інтернаціонального стилю дозволило архітектурним концепціям вийти за рам-

ки місцевих шкіл. Зародилася нова архітектурна тенденція — «гігантської геометрії гармонійних зв'язків».

Так, прихильники «позачасових» задумів в архітектурі прагнули до «абсолютної» досконалості елементарних геометричних форм з їх чіткими гранями і площинами. Час, однак, вторгався в ілюзорну абсолютність. Життя, що не підкорялося абстрактній геометрії, постійно змушувало вносити якісь дрібні зміни — у розпланування, у малюнок заповнення прорізів, в устаткування й обробку. Відбувалася поступова ерозія структури, яка не була здатна прийняти сліди часу. Така структура не відповідала критерію, який запропонував один з найвизначніших зодчих Франції ХХ століття Огюст Перре (1874–1954): «Архітектура — це те, що може зберегти свою красу навіть у руїнах»¹⁵⁴. Ще наприкінці 1950-х років історик архітектури Ніколас Певзнер звернув увагу на швидкий занепад, до якого приходили твори архітектури «нового руху». Він писав: «будинки Ле Корбюзьє не можна назвати красивими в їхньому занепаді. Їхні залізобетонні конструкції і стіни, запроектовані під білий тиньк, перетворилися на бруднуваті руїни. Вивітрений камінь виглядав би меланхолічно, але не був би таким неохайним і таким, що втратив форму»¹⁵⁵. У деяких випадках, однак, створене відповідно до ідей «нового руху» ставало немовби каркасом, усередині якого розгорталася самодіяльна активність, яка приводила до поступових, але принципових змін первісної форми.

Первісну вишукано строгу гру геометричних об'ємів перемінила наївна мальовничість. До кінця 1960-х рр. «вікна були зменшені, відкриті дворики замкнені, над терасами з'явилися скатні покрівлі, вільні простори, залишені між об'ємами будинків, були забудовані», — так описав стан пересічної забудови Ф. Будон¹⁵⁶. Зникла чистота геометричної абстракції; її витиснуло прагнення до індивідуалізації і затишності. Саме такою виявилася архітектура життя кінця ХХ ст.

Таким чином, слід констатувати, що головними параметрами архітектури життя є:

- 1) розміри внутрішнього життєвого простору (чим більше, тим краще);
- 2) дизайн, внутрішнє оздоблення;
- 3) цінність квартири або архітектурного об'єкту (собівартість, величина інвестицій, розмір капіталовкладень);
- 4) довговічність;
- 5) відповідність основним потребам людини.

Головна цінність архітектури життя полягає у класичній тріаді Вітрувія: *міцність* (*firmitas*), *корисність* (*utilitas*), *краса* (*venustas*)¹⁵⁷. Історія архітектури свідчить, що спочатку люди стали будувати, аби обмежити себе і своє майно від різних впливів непогоди. Досягнувши цього, вони не обмежилися тим, що було необхідно для безпеки. Вони захотіли і всього того, що могло створити їм зручності. Слідом за тим, захочені й захоплені задачами, вони, нарешті, придумали і поступово опанували тим, що здатне доставляти їм насолоду. Тому одні будинки побудовані для необхідності, інші — для зручності, треті — для насолоди. Однак

архітектура життя покликана об'єднати всі перераховані вище якості в процесі життєбудування як окремо узятото індивідуума, так і суспільства в цілому.

Віртуальна антропологія архітектури. Віртуальна антропологія архітектури — філософсько-естетичний напрям, завданням якого є системне вивчення й обґрунтування сутності людського буття і людської індивідуальності в штучно створеному віртуальному просторі з метою максимального задоволення житлових потреб. Першим кроком до віртуалізації людини у просторі був одяг (навіть чи випадковим є старозавітний мотив появи одягу в Адама й Єви як перша ознака їхнього гріхопадіння), який виступає як носій особливого енергетичного шару, не властивий самій людині¹⁵⁸. Саме тут починає виникати і накопичуватися тонка, майже невідчутна різниця між використанням підручного засобу як костуру («зручність шкандибання на пораненій нозі»), знаряддя (одержання задоволення), зброї (для убивства ворога) — і використання лише себе самого як універсального рухливого «знаряддя-трансформатора», споконвічно позбавленого яких-небудь обмежень.

Нарощування технологічних оболонок, які захищають нас від світу поза залежністю від наших зусиль, а світ — від нас, можна назвати *самозомбуванням вищого порядку* — як природний і неминучий результат небажання рушити шляхом еволюції власної природи¹⁵⁹. Розвиток науки і техніки у контексті цивілізаційного становлення людства дозволило здійснити ідею віртуально створеного не тільки середовища, але простору, який здатний втілити найвитонченіші і найвигадливіші фантазії людства, і навіть привести до створення віртуальної людини.

Як ми показали у другому розділі, людина постійно знаходиться між речовинною (константною) реальністю і реальністю віртуальною. Вона не може цілком існувати або там, або там: вона існує частково у речовинній (константній) реальності й у віртуальній. Інша справа — якою є міра цього перебування. Визнання у віртуалістиці двох реальностей — *віртуальної* та *константної* — має величезний евристичний зміст, який стосується не лише бачення самого буття, але і бачення буття людини. Людина виникає на границі віртуальної і константної реальності і зникає, якщо цілком переміщається або у віртуальне, або в речове (константне)¹⁶⁰.

Константне можна розглядати й у вигляді системи основних принципів, ідей, смислів, цінностей. Розрив з подібною фундаментальною основою надалі здатний привести до релятивізації тих віртуальних подій, які можуть стати константними для віртуальності інших рівнів. Колись людина перебувала у природному віртуальному стані — у світі давнього міфу, однак, і тоді вона не розривала, а навпроти, знаходилася у гармонії з наявною об'єктивованою реальністю. Однак сьогодні на зміну сповіданням як природній віртуальній співбуттєвості (*рос. событийность*) приходять комп'ютерний віртуальний світ, який дозволяє розв'язувати житлові проблеми на новому якісно вищому щаблі¹⁶¹. 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 навіть в утопію.

Предметом розуміння віртуальної реальності або світу віртуальних подій стає віртуально-вірогіднісне цілеполагання людини. Саме останнє — кінцевий предмет усіх можливих переваг людини. Карл Густав Юнг (1875–1961) вважав: «психічне щодня створює реальності»¹⁶². Так і людина постійно поривається у нові світи, які здатні забезпечити її віртуальне існування. Однак надмірна автономізація віртуальних рівнів, їхнє надмірне абстрагування від реальностей константних, створює ситуацію ірреальності і як наслідок — ситуацію нон-герменевтичності.

У рамках розуміння реальності, таким чином, виявляється перехід від предметного буття, яке підкоряється законам, до подій, що протікають за інтенціональним, а не каузальним сценарієм. Це веде до того, що, наприклад, у рамках віртуальної антропології людина починає вивчатися не як константна сукупність можливостей і здібностей, а як завжди несподівана подія людини¹⁶³.

Одним з найбільш колоритних видів віртуальності в архітектурі є віртуальність на основі несвідомого. Юнг побачив у несвідомому не просто смітник витиснутих і подавлених бажань, тобто узбіччя прагнень, але й особливий мікрокосм, незрівнянно більш широкий і багатий як за своїм змістом, так і за своїм масштабом і такий, що є точно такою саме життєвою, реальною частиною людської суті, як і світ свідомості і думки. Символічні образи несвідомого, що живуть у світі, одночасно є мовою несвідомого. Каналом спілкування, завдяки якому ми знайомі з несвідомим, виступають сновидіння, свого роду — віртуальна поверхня несвідомих глибин¹⁶⁴. Вивчаючи цей екран — незліченні ряди символічних образів, що задають віртуальну співбуттєвість, — ми за допомогою інтерпретації і тлумачення виходимо на вивчення того, що є несвідоме. Несвідоме і його «вікно» — сновидіння — аж ніяк не абсурдні феномени.

Навпроти, зміст сягає своїми коренями саме несвідомого, з'являючись звідтіля у свідомість як щось очевидне. Нам імпонує уявлення про сон як повідомлення, що виходить від несвідомого і такого, яке використовує символи. Спроба інтерпретації і тлумачення сновидіння як віртуальної реальності може спочатку граничити із шоком від її практичної неможливості: настільки рясна палітра цих повідомлень. Дійсно, несвідоме через віртуальні світи сновидінь використовує їх як повідомлення кожного разу індивідуальним образом, але на основі константного виміру архетипів. Варто визнати, що, будучи віртуальним феноменом, який подеколи викликає в нас здивування, сновидіння аж ніяк не випадкова подія в зв'язку з тим, що є повідомленням. Вступити у відношення зі сном — значить вступити у герменевтичне відношення з ним. І це міститься не тільки у сфері можливості і здатності, але й у сфері дійсності. При інтерпретації сновидіння герменевтика несвідомого виходить з презумпції змісту сновидіння і його реальностей, як і всього іншого в житті індивіда, а не фантомності¹⁶⁵.

Активна зацікавленість в інтерпретації символів, представлених у свідомості, як завдяки сну, так і завдяки виходу на поверхню структур несвідомого під час активності, являє собою розкручування клубка, відкриття скриньки, смисл якого підпитує явно й очевидно існуючі смисли. Несвідоме не є формальним: його не

можна увігнати в готові системи інтерпретації для того, аби тримати відповідь. Убирання істини у випадку з несвідомим може бути винятково поступовим.

Взаємопристосування свідомого і несвідомого входить до складу стратегій культури, а не є якимсь вторинним аспектом. Символи як свідчення віртуальних подій, що не винаходяться, а здійснюються, є не лише вираженням несвідомого, але й активними організаторами реальності, аттракторами, умовами розуміння того, що відбувається¹⁶⁶. Отже, сни часто свідчать про події майбутнього, будучи свого роду віртуальною майбутністю.

Віртуальна співбуттєвість сну має свою функцію, але і свої границі, а не є невротичним або патологічним станом бадьорої свідомості. Сновидіння подібне до спонтанної фантазії, яка розширює значення буття і є не узбіччям, як це може показатися, а запрошенням до розгортання змісту, *сновидіння є своєрідною архітектурою наших думок*, що приводить у відповідний порядок, у певну взаємодію несвідомі пориви людської душі. Однак кожний з нас — просто людина, котра проживає своє життя в оптимальній для неї формі, якою б дивною, а часом жалюгідною і хворобливою вона не здавалася зі сторони. Ми певні, що архітектура завдяки віртуальним моделям отримує додаткову підмогу, котра дозволить уникнути багатьох проектних помилок внаслідок апробації архітектурних об'єктів у віртуальних умовах; дозволить уникнути черги конфліктів між архітекторами, замовниками і споживачами шляхом віртуального обговорення і випробування різних моделей архітектурних об'єктів, спростить і прискорить процес прийняття життєво важливих архітектурних рішень.

* * *

Отже, ми оглянули в цьому розділі сучасний стан дії антропологічного чинника в архітектурі в його абстрактному, філософському аспекті. Які висновки можна зробити, виходячи з задач «радикальної інтерпретації» традиційного уявлення про філософську антропологію в архітектурі на сучасному, немовби перехідному етапі розвитку суспільства, суспільної думки, економічних чинників та філософських настанов?

По-перше, людина на зламі XX—XXI століть зазнає скоріше ментально-психологічні, ніж буттєво-онтологічні трансформації, причому перші пов'язані передовсім зі ставленням людини до оточуючого світу, до інформаційного простору, до свого духовного іншобуття, другі — зі ставленням людини до себе, своєї оселі, її матеріального статку, до усвідомлення буттєвих переваг і спокою у порівнянні з безумством політичних ситуацій, економічних криз тощо. Отже, інтерпретація «людини зламу століть» у цих двох шарах її буття має враховувати взаємозалежність між буттям і свідомістю, між свідомістю і буттям — причому, на паритетних засадах.

По-друге, творчість архітектора, свобода і необхідність, місце споживача в системі народження і функціонування архітектурних форм, його потреби й інтереси, мова архітектури, «архітектура життя» та віртуальна антропологія архітек-

тури — це спектр головних питань, які, на наш погляд, не ставилися з усією серйозністю ще два десятиліття тому, тим паче їх не можна розглядати в архітектурознавчих трактатах початку ХХ століття. Саме таке коло антрополого-екзистенційних теоретичних питань архітектури немовби маркує злам ХХ—ХХІ століть.

По-третє, переходова доба кінця ХХ — початку ХХІ століття в архітектурі України характеризується більшою свободою, навіть космополітизмом у використанні зарубіжного архітектурного досвіду ХХ століття. Те, що в західній архітектурі — немовби «вчорашній день», у вітчизняній архітектурі — день сьогоднішній і завтрашній. Але ця ситуація — ситуація радикальної інтерпретації форм традиційної загальносвітової культури на вітчизняному терені — дозволяє враховувати негативний західний досвід, швидко позбуватися його, і звертати увагу на досвід позитивний, розвивати світові тенденції в перебігу сталих і виразних місцевих традицій.

Можливо, саме архітектура, яка по суті дуже правдиво віддзеркалює будь-яку соціально-політичну ситуацію в абстрактній матеріальній формі, й стане на зламі ХХ—ХХІ століть об'єктом найбільш пильної уваги й інтересу до неї з боку як окремої людини, так і суспільства в цілому.

1. Пучков А. О., Сімакова С. В. Стилеспадкоємність радянської архітектури: Спроба побудови соціальної матриці // Архітектурна спадщина України. — Київ, 1997. — Вип. 4. — С. 158.
2. Див: Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: Дис. ... канд. архітектури. — Харків, 2003.
3. Пучков А. О., Сімакова С. В. Стилеспадкоємність радянської архітектури. — С. 158.
4. А. М. Гумільов (1912—1992), автор концепції пасіонарності — характерологічної домінанти, неподоланного внутрішнього прагнення людини (усвідомленого або частіше неусвідомленого) до діяльності, спрямованої на здійснення якоїсь цілі (часто ілюзорної), — напевно схарактеризував би ці події в категоріях субетнічного «пасіонарного поштовху», як одну з форм етносу, який розвивається (етногенез). «Розумному егоїзму, — писав Лев Гумільов, — протистоїть група імпульсів зі зворотним вектором. Вона усім добре відома, як, втім, й пасіонарність, але також ніколи не виділялася у єдиний розряд. У всіх людей існує ширий потяг до істини (прагнення скласти про предмет адекватне уявлення), до краси (того, що подобається без упередженості) й до справедливості (відповідності моралі й етики)» (Гумилёв Л. Н. География этноса в исторический период. — М., 1990. — С. 39). Але це — тема для окремого дослідження, і не стільки архітектурознавчого, скільки соціолого-політологічного.
5. Причепій Є. М., Черній А. М., Чекаль А. А. Філософія. — Київ, 2003. — С. 341.
6. Новиков А. Антропологический принцип // Философская энциклопедия: В 5 т. — М., 1960. — Т. 1. — С. 77.
7. Якимов В. Антропология // Философ. энциклопедия. — Т. 1. — С. 78.
8. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Преджизнь. Жизнь. Мысль. Сверхжизнь / Пер. с фр. — 2-е изд. — М., 1987. — С. 135.
9. Шелер М. Положение человека в Космосе. — М., 1991. — С. 63—65.
10. Цит. за: Причепій Є. М., Черній А. М., Чекаль А. А. Філософія. — С. 351.
11. Балашов Л. Е. Философия. — М., 2003. — С. 82.

12. *Гайденко В. П.* Творчество // *Философ. энциклопедия*: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 185.
13. *Балашиов А. Е.* Философия. — С. 82.
14. *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1960–1963. — Т. 5. — С. 68.
15. *Андрей Белый.* Символизм: Книга статей. — М., 1910. — С. 147.
16. *Андрей Белый.* Арабески: Книга статей. — М., 1911. — С. 220.
17. *Блок А.* Собр. соч. — Т. 5. — С. 20.
18. *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма. — Воронеж, 1991. — С. 144.
19. *Тастевин Г.* Футуризм: На пути к новому символизму. С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. — М., 1914. — С. 9.
20. Там само. — С. 7–8.
21. *Андрей Белый.* Арабески. — С. 353–356.
22. *Соловьев С. Scurifragium.* — М., 1908. — С. 10.
23. *Иконников А. В.* Архитектура XX века: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2. — С. 340.
24. *Hundertwasser.* Architecture. — Koeln etc., 1997. — P. 80.
25. Там само. — P. 156.
26. Там само. — P. 168.
27. Там само. — P. 176.
28. Там само. — P. 222.
29. Там само. — P. 236.
30. Там само. — P. 240.
31. *Бархин Ю. Б.* Архитектура как яблоко душеспасения и греха. — М., 2002. — С. 41.
32. *Степанов А. В.* Архитектура и психология. — М., 1993. — С. 80.
33. *Балашиов А. Е.* Философия. — М., 2003. — С. 75.
34. *Радугин А. А.* Философия. — М., 1998. — С. 178.
35. *Rye D. P.* The Nature and the Aesthetics of Design. — N.-Y., 1978. — P. 96.
36. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. — М., 1966. — Т. 29. — С. 194.
37. *Горанов К.* Генезис художественной формы. — М., 1973. — С. 134.
38. *Балашиов А. Е.* Философия. — С. 64. Пор: *Араб-оглы Э., Гароди Р.* Свобода // *Философ. энциклопедия*: В 5 т. — М., 1967. — Т. 4. — С. 561–563.
39. *Гольбах П.* Избр. произв.: В 2 т. — М., 1963. — Т. 1. — С. 237.
40. *Гольбах П.* Система природы. — М., 1940. — С. 105.
41. *Мюллер Г. Дж.* О свободе // *Америка*. — № 89. — С. 24.
42. *Поппер К.* Открытое общество и его враги: В 2 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 328.
43. *Балашиов А. Е.* Философия. — С. 90.
44. Див. у першому розділі наш роздуми щодо застосування у практиці проектування малоповерхового житла принципів і взагалі філософії «фен-шуй».
45. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990. — С. 175–176.
46. Професор І. Г. Лежава пропонує виокремлювати мову архітектури на компоновочний і композиційно-художній рівні, замінити відношення форма і функція відношеннями між структурою форми й функціональним потенціалом. «Ця модель у теоретичному плані є більш точною, а в науковому — більш продуктивною» (*Лежава І. Г.* Функция и структура формы в архитектуре: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1987. — С. 5).

47. Див: *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — СПб, 2001.
48. *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — С. 238.
49. Див: *Авксентьев В. А.* Архитектурная пропорция. — Киев, 1986; *Брунов Н. И.* Пропорции античной и средневековой архитектуры. — М., 1936; *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. с фр. — М., 1936; *Гримм Г. Д.* Пропорциональность в архитектуре. — М.; Л., 1935; *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — СПб, 2001; *Кринский В. Ф.* Модульные пропорции: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1955; *Ле Корбюзье.* Модулар / Пер. с фр. — М., 1976; *Мёссель Э.* Пропорции в античности и средние века / Пер. с нем. — М., 1936; *Нельговский Ю. А.* Модули и пропорции в архитектуре // Формирование стиля социалистической архитектуры. — Киев, 1961. — С. 160–181; *Петрович Д.* Теоретики пропорций. — М., 1979; *Скураатовский Г. М.* Архитектурное пропорционирование. — Новосибирск, 1993; *Скураатовский Г. М.* Теоретические вопросы архитектурного пропорционирования: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1994; *Тиц А. А.* Архитектура, стандарт, красота. — Киев, 1972; *Хембидж Дж.* Динамическая симметрия / Пер. с англ. — М., 1935; *Шевелев И. Ш.* Логика архитектурной гармонии. — М., 1973; *Шевелев И. Ш.* Принцип пропорции. — М., 1988; *Штейнберг А. Я.* Методы и инструменты архитектурного проектирования: Справ. пособие. — Киев, 1977, і т. ін.
50. *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. с фр. — М., 1936. — С. 4.
51. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем. — М., 1990. — Т. 1. Гештальт и действительность. — С. 67.
52. *Ощепков Г. Д.* Иван Владиславович Жолтовский: Проекты и постройки. — М., 1955. — С. 22.
53. Цит. за: Там само. — С. 23.
54. *Жолтовский И. В.* О некоторых принципах зодчества // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. М. П. Цапенко. — Киев, 1953. — С. 53–54.
55. Там само. — С. 56.
56. Там само. — С. 58.
57. Цит. за: *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — С. 357.
58. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. с лат. В. П. Зубова: В 2 т. — М., 1935. — Т. 1. — С. 43.
59. Там само.
60. *Жолтовский И. В.* Воспитание мастера архитектуры: Доклад на I Всесоюзном съезде архитекторов // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. М. П. Цапенко. — С. 101–103.
61. Там само. — С. 110.
62. *Ле Корбюзье.* Модулар / Пер. с фр. — М., 1976.
63. Хоча висота фігури людини зростом у 6 футів з піднятою рукою дорівнює 5 ліктям, або ж 7,5 футам, тобто 228,6 см проти 226 см за «модуларом»: для повної відповідності слід було б прийняти 5 футів 5 дюймів.
64. Основы архитектурной композиции и проектирования / Под общ. ред. проф. А. А. Тица. — Киев, 1976. — С. 170.
65. Будинок Ле Корбюзье в Марселі послужив прототипом для інших «житлових одиниць», які були зведені архітектором протягом 1957–1959 рр. в Нант-Резе, Берліні, Брійє-ан-Форе, а також пізніше, за його проектом, в Фірміні (1968 р.). Аналітичні матеріали щодо «Марсельської житлової одиниці» див: *Ле Корбюзье.* Модулар. — С. 85–100.

66. Хазанов Д. Б. Модуль Ле Корбюзье, его значение и перспективы практического применения // *Ле Корбюзье. Модуль*. — С. 16.
67. *Ле Корбюзье. Модуль*. — С. 134–136.
68. Там само. — С. 27.
69. Там само. — С. 162.
70. Там само. — С. 54.
71. Там само. — С. 80.
72. Брунов Н. И. Пропорции античной и средневековой архитектуры. — М., 1935. — С. 6–9.
73. Штейнберг А. Я. Методы и инструменты архитектурного проектирования: Справ. пособие. — Киев, 1977. — С. 37.
74. Є автором винаходу синтетичних волокнистих анізотропних структур (СВАМ), автор розробок щодо ультраакустичних коливань високої інтенсивності для впливу на злоякісні пухлини та ін. В Києві збудував котельню КиївГРЕС (1929, співавтори архітектори Г. П. Гольц, М. П. Парусников).
75. Буров А. К. Вторая производная золотого сечения // *Архитектура СССР*. — 1935. — № 3. — С. 45–46.
76. Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии. — М., 1973.
77. Михайлов Б. П., Сербинович П. П., Орловский В. Я. Архитектура гражданских и промышленных зданий: В 4 т. — М., 1968. — Т. 4.
78. Тью А. А. Архитектура. Стандарт. Красота. — Киев, 1972.
79. Ruskin J. The seven lamps of architecture. — London, 1903. — P. 33.
80. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 112.
81. Основи економічної теорії. — Київ, 2002. — С. 12. Пор.: «Потреби — стан організму, людської особистості, соціальної групи, суспільства в цілому, які виражає залежність від об'єктивного стану умов їх існування й розвитку і виступає джерелом різних форм їх активності» (Петровський А., Туровський М. Потребность // *Филос. энциклопедия*. — Т. 4. — С. 327–328.)
82. Там само. — С. 13.
83. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 185.
84. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — М., 1985. — С. 36–38.
85. Архитектура и антропософия. — М., 2001. — С. 11.
86. Scruton R. The Aesthetics of Architecture (Princeton Essays on the Art). — Ed. 2. — Princeton; New Jersey, 1980. — P. 164.
87. Там само. — P. 167–169.
88. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. — М., 1986.
89. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры.
90. Тью А. А., Воробьёва Е. В. Пластический язык архитектуры. — М., 1986.
91. Семиотика и язык архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. Е. И. Россинской. — М., 1991.
92. Scruton R. The Aesthetics of Architecture. — P. 174.
93. Johnson P.-A. The Theory of Architecture: Concept, Themes & Practices. — N.-Y.; Chichester etc, 1994. — P. 421.
94. Архитектура и антропософия. — С. 12.
95. Там само.
96. *Ле Корбюзье. Архитектура XX века*. — М., 1977. — С. 67.

97. Там само. — С. 68.
98. Степанов А. В. Архитектура и психология. — М., 1993. — С. 61.
99. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 72.
100. Там само. — С. 73.
101. Степанов А. В. Архитектура и психология. — С. 88.
102. Большой энциклопедический словарь. — М., 1991. — С. 689.
103. Там само. — С. 25.
104. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 77.
105. Там само. — С. 78.
106. Див., например: Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. с фр. — М., 1936; Шибелев И. Ш. Принцип пропорции. — М., 1986; Михайленко В. Е., Кащенко А. В. Природа. Геометрия. Архитектура. — 2-е изд. — Киев, 1987.
107. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 60.
108. Там само. — С. 60–61.
109. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986. — С. 90.
110. Там само. — С. 92.
111. Там само. — С. 93.
112. Там само. — С. 95.
113. Цит. за: Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 81.
114. Там само. — С. 104. Пор.: Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. — М., 1990. — С. 297–303.
115. Цит. за: Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 105.
116. Там само.
117. Там само. — С. 108–109.
118. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 153.
119. Див., например: Мосенкис Ю. А. Архитектурно-градостроительный мир древнего Средиземноморья (в связи с методом «слов и вещей»): Заметки к проблеме. — Киев, 1996.
120. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 111.
121. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — С. 39.
122. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — С. 34.
123. Балашов Л. Е. Философия. — С. 65.
124. Там само. — С. 66.
125. Там само. — С. 67.
126. Там само. — С. 71.
127. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 2 т. — М., 2002. — Т. 1. — С. 23.
128. Там само. — С. 24.
129. Энциклопедия Лярусса. — Лондон, 1999. — С. 95.
130. Там само. — С. 100.
131. Основы этнографии. — М., 1968. — С. 64–65.
132. Там само. — С. 106–107.
133. Там само. — С. 202.
134. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. — Т. 1. — С. 23.

135. Там само. — С. 29.
136. Там само. — С. 31.
137. *Исаев А. А.* История архитектуры. — Чебоксары, 2001. — С. 59.
138. Там само. — С. 60.
139. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. — М., 1936. — С. 38.
140. Там само. — С. 40.
141. *Станькова Я., Пехар И.* Тысячелетнее развитие архитектуры. — М., 1987. — С. 115.
142. Там само. — С. 119.
143. Цит. за: *Иконников А. В.* Архитектура и история. — М., 1993. — С. 118.
144. *Исаев А. А.* История архитектуры. — С. 78.
145. Там само. — С. 89.
146. Там само. — С. 145.
147. *Ткачев В. Н.* История архитектуры. — М., 1987. — С. 147.
148. *Станькова Я., Пехар И.* Тысячелетнее развитие архитектуры. — С. 123.
149. Теорія та історія архітектури. — Київ, 1995. — С. 218.
150. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. — С. 45.
151. Там само. — С. 51.
152. Там само. — С. 78.
153. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. — Т. 2. — С. 256.
154. *Холмугецкий Н. Ф.* Новейшая зарубежная архитектура. — Л., 1971. — С. 191.
155. Там само. — С. 92.
156. Там само. — С. 95.
157. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. — С. 28.
158. *Орлов А. М.* Виртуальная реальность. — М., 1997. — С. 188.
159. Там само. — С. 197.
160. *Шугуров М. В.* Виртуальная герменевтика. — М., 2001. — С. 27.
161. *Носов Н. А.* Не-виртуалистика. — М., 2001. — С. 13.
162. *Юнг К.-Г.* Психология бессознательного. — М., 1997. — С. 105.
163. *Носов Н. А.* Не-виртуалистика. — С. 24.
164. *Шугуров М. В.* Виртуальная герменевтика. — С. 43.
165. Там само. — С. 143.
166. Там само. — С. 47.

Розділ шостий

АКСІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ



Поняття аксіології архітектури. Аксіологія архітектури — наука про природу цінностей архітектурної творчості, про зв'язок різних цінностей архітектурних об'єктів між собою, їхню залежність від соціокультурних й особистісних чинників¹. Особливу увагу в процесі обґрунтування необхідності застосування аксіології в архітектурі варто приділити *герменевтиці* (від *грецьк.* *hermeneuo* — розтлумачую) як формі методології науки, головною задачею якої є розуміння смислу, тлумачення певного тексту або інших знакових структур. Герменевтика була розроблена в рамках історико-філологічної науки XVIII ст. (Ф. Шлейєрмахер, Г. Ф. Майєр, Х. Вольф, А. Бек, Ф. Аст та ін.), але етимологічно її пов'язують з ім'ям Гермеса, який, згідно з античною міфологією вважався посланцем богів Олімпу, котрий приносив людям повідомлення й повеління богів: аби зробити божественну мову зрозумілою, Гермес повинен був інтрепретувати, витлумачувати її. Прибічники герменевтики підкреслюють, що текст необхідно зрозуміти, виходячи з нього самого, не підмінюючи його зміст соціально-економічними «причинами» або культурно-історичними «впливами». Оскільки будь-які тексти формулюються певною мовою, тому виокремлення смислу й значення слів або символів вимагає використання певної «граматики». Але сама по собі установка на розуміння смислу ще не забезпечує єдності методу, зміст категорій «розуміння» і «сенс» залишається предметом гострих дискусій. М. Хайдеггер вважав, що феноменологія, котра є основою сучасного герменевтичного підходу, повинна перетворитися з дослідження процесу смислопородження на студіювання умов можливості онтологічної постановки питання — про сенс буття. Оскільки таке питання може бути поставлене лише виходячи з особливого місця у бутті, яким є людське буття (*Dasein*), остільки феноменологія повинна стати онтологічним дослідженням людського буття — герменевтикою². Інакше кажучи, стосовно архітектурних явищ, котрі до певної міри входять у коло проблем людського існування і про які кожна людина може щось висловити, прочитуючи знакову систему тієї або іншої архітектурної форми (тим самим вступаючи у «діалог» з архітектором, котрий цю форму створив), можна запропонувати поняття *архітектурної герменевтики*.

Поряд з тим слід відзначити, що науково-теоретичне освоєння світу — лише одна з можливих позицій людського буття, а істина архітектури пізнається не

тільки за допомогою наукового методу. Найважливішими способами розкриття істини є мистецтво, філософія, історія. Архітектура насправді не вимагає доказів, вона має потребу в поясненні і розумінні. Розуміння — це не тільки пізнання, а й універсальний спосіб освоєння світу (досвід), воно невіддільне від саморозуміння інтерпретатора і є процесом пошуку змісту (суті справи). Розуміння неможливе поза перед-розумінням, воно — передумова зв'язку зі світом. Основою перед-розуміння архітектури є аргументи й обставини, що необхідні для об'єктивної оцінки якості архітектурного об'єкту. Застосування таких аргументів і обставин здійснюється за допомогою методики інтерпретації за назвою — «герменевтичне коло», в рамках якого відбувається рух від частини до цілого, від попереднього розуміння через інтерпретацію до адекватного розуміння, тобто розуміння цілого через частину і розуміння частини через ціле³. У зв'язку з цим з метою формування повноти сприйняття архітектурного об'єкту на перший план виступають ціннісні компоненти архітектури, тобто її аксіологічні якості.

Цінність завжди має на увазі визначальні об'єктивні властивості оцінюваного, але вона не може виникнути без суб'єкта з його потребами і цілями, що визначають те або інше відношення до архітектурного об'єкту. Позитивна чи негативна значимість архітектурного об'єкту, що виражається в його цінності, визначається не властивостями цього об'єкта самого по собі, а залученням цих властивостей у сферу людської життєдіяльності, їхнім зіткненням з виникаючими у цій сфері інтересами і потребами. Цінність, таким чином, існує в єдності об'єктивного і суб'єктивного, у співвіднесенні речі і потреби, у ситуаціях, що визначають виникнення ціннісного відношення⁴.

Суб'єкт ціннісного відношення бере участь в утворенні цінності на конкретно-історичній стадії розвитку буття з властивими їй специфічними зв'язками суспільного процесу, специфічними потребами і тенденціями розвитку. У змісті ціннісного відношення виявляються цільові, ідеальні чи дійсні моменти, що сприяють розвитку людства, соціуму, особистості в бажаному напрямку. У кінцевому рахунку цінність виступає як предметна форма прояву соціального відношення. Звідси й історично-конкретний характер архітектурної цінності, її залежність від чинних зв'язків суспільного процесу й актуальної культури.

Уявлення про архітектурні цінності виникають і складаються в ході суспільної практики у свідомості людей. Тому значну роль у формуванні таких уявлень відіграють такі механізми людської психіки, як сприйняття й емоційне переживання. А реалізація цінностей відбувається через конкретно-особистісне сприйняття архітектурного об'єкту⁵ за допомогою естетичної оцінки.

Естетична оцінка спрямована, насамперед, на цілісність форми предмету, що виражає спосіб його організації і спосіб існування в контекстах середовища і культури. Форма виступає як матеріальне втілення інформації, істотної для діяльності і духовного життя людини, як носій естетичної і духовної цінності.

Корисність, міцність, краса. На розповсюджене уявлення про сутність форми об'єктів, що входять у предметно-просторове оточення, понині впливає

класична метафорична тріада, витягнута з трактату Вітрувія «De architectura», найстарішого з творів, що дійшли до нас, з теорії архітектури (I ст. до н. е.). Її зміст такий: корисність, міцність, краса⁶. У цій метафоричній за формою й метафізичній за суттю тріаді *міцність* — якість, що об'єктивно властива об'єкту, вбудовується в один ряд з *корисністю* й естетичною *цінністю* (красою). Цілісна форма твору архітектури виражає спосіб його організації й існування в контекстах середовища і культури; вона виступає як матеріальне втілення інформації, істотної для духовно-практичної діяльності людини як носій естетичної і художньої цінності. Для розповсюджених дотепер уявлень про буття форми й її обумовленості лишається основою класична тріада Вітрувія — *firmitas, utilitas, venustas*⁷. Використовуваний російськомовний переклад Ф. О. Петровського відтворює її зміст як «міцність, корисність, краса», котрий слід брати до уваги при розв'язанні будь-яких задач архітектури (*venustas* можна передати і як «приємність», що запропонували англійські науковці, перекладаючи Вітрувія більш «заземлено»)⁸. Завдяки чудовій лаконічності тріада сприймається чимось непорушним. Однак, її формула відбиває не стільки реальність буття архітектури, скільки тип мислення, що прагне уявити (репрезентувати) дійсність як суму розділних, завершених у собі сутностей. (Лишаємо осторонь розгляд метафоричного шару цієї тріади⁹.)

Отже, частини тріади прагнули побачити в самому об'єкті, зв'язавши їх з конкретною матеріальною субстанцією (функціональні, конструктивні та декоративні елементи). Таким чином, механічне представлення про корисність і красу як властивості власне об'єкта, що не залежать від людських потреб, виражених у відношенні до архітектурного об'єкта, було закріплено традиційним включенням в цей ряд. Цю лінію думки довели до втілення в художню систему архітектори-еклектики другої половини XIX ст. Декоративні елементи, що безпосередньо отожднювалися з естетичною цінністю споруд, не мали значення для утилітарно-практичної функції й не залежали від конструктивної структури, на яку накладалися немов грим¹⁰. Практицизм, характерний для цього часу, дозволяв вважати красу частиною тріади, котру відповідно до обставин можна або додати, або зняти, не порушуючи ані корисності, ані міцності: вони залишаються незмінними.

Концепція функціоналізму (який можна характеризувати як раціоналізм, орієнтований на утилітарність, на відміну від класицистичного раціоналізму, спрямованого на упорядкованість форми), що розвивався починаючи з початку XX ст. поряд з художнім напрямом модерну, була заснована на постулаті залежності форми від функції¹¹. Так, американський скульптор Гораціо Гріноу (1805–1852), вважаючи джерелом закономірностей формування природу, вже у середині XIX ст. наполягав на такій залежності. Краса для нього — «обіцянка» функції, характер, тобто форма втілення функції¹². Архітектор Луїс Саллівен (1856–1924) довів це формулювання до афоризму: *форма наслідуює функції*¹³. Таким чином, на початку XX ст. місце тріади Вітрувія посіла безпосередня залежність, в якій визначальною основою стала функція (*корисність* вітрувіанської тріади), еквівалент утилітарної

корисності. Залежність ця сприймалася як лінійна, що йде в одному напрямі — від функції до форми¹⁴. Отже, передбачалася можливість вичерпного тлумачення форми через утилітарне призначення і конструкцію.

На сучасному етапі розвитку суспільства тріада «корисність, міцність, краса» також відіграє значну роль у процесі якісної оцінки архітектурного об'єкту. Однак з цією тріадою конкурують інші критерії оцінки існуючих архітектурних споруд: функціональність, рентабельність, приступність (доступність), дешевина. Розглянемо деякі з них.

Дешевина. Дешевина — це категорія, що означає міру доступності придбання, використання і володіння архітектурним об'єктом або його частиною (квартирою) на власний розсуд. Дешевина є поняттям відносним. Для кожного суб'єкта (замовника, споживача, архітектора, обивателя) дешевина сприймається по-різному. Будь-який архітектурний об'єкт також має відносно високу чи низьку ціну відповідно до історичних і «життєвих» його обставин. Проблема дешевини безпосередньо стосується перш за все замовника. Вартість архітектурного об'єкту також залежить від форми будівельного проекту, розрахованої на реалізацію інтересів і запитів споживачів через призму визначеного рівня фінансових витрат. Комерційні проекти і бізнес-плани орієнтовані на цілеспрямоване будівництво архітектурних об'єктів для подальшого продажу чи передачі в оренду на певний термін і оперують великим потоком фінансів, що розраховані на конкретне виконання поставленої задачі. Прямопропорційно до швидкості капіталовкладень, виходячи з бізнес-плану, зростає швидкість процесу будівництва. Від розміру капіталовкладень залежить і рівень відповідності основним вимогам замовників. Дешевина також залежить від рівня вимог замовника. Чим вищим є рівень вимог, тим відповідно вищою є собівартість архітектурного об'єкту, задана комерційним проектом.

Бюджетні проекти розраховані на кошти, попередньо закладені в бюджет з метою здійснення будівельної діяльності за допомогою державної підтримки. Однак за виділені попередньо (суворо лімітовані) кошти на реалізацію бюджетних будівельних проектів необхідно вкласти максимум користісних властивостей в архітектурний об'єкт, і при цьому не перевитратити їх кошторис. Таким чином, за лімітовану суму слід побудувати архітектурний об'єкт, котрий повною мірою відповідає зростаючим потребам суспільства. Користісні властивості, вкладені при цьому в архітектурний об'єкт, відповідають тріаді Вітрувія. Однак чим вище рівень дешевини архітектурного об'єкту, тим — відповідно — є нижчим рівень якості тріади Вітрувія. Забезпечення дешевини «з'їдає» якісний рівень інших користісних властивостей архітектурного об'єкту. Дешевина такого об'єкту знижує і рівень претензій споживача. Також слід відзначити те, що дуже часто дешевина архітектурних об'єктів забезпечується за допомогою недотримання вимог пожежної безпеки, низькою якістю будівельного матеріалу: це йде на шкоду не лише комфорту й функціональності суб'єкту архітектурного процесу, але і несе пряму погрозу існуванню споживача у видозміненому просторовому середовищі. Го-

нитва за дешевиною дуже часто коштує сотень людських життів, що особливо чітко виявляється під час природних катаклізмів (землетрусів, повеней, паводків) і людської меркантильності й безладдя (трагедія аквапарку «Трансвааль» у Москві, катастрофа терміналу Є-2 у найбільшому паризькому аеропорті імені Шарля де Голля)¹⁵. Така тенденція — дотримання ідеології дешевини в архітектурі — є зворотною стороною аксіології архітектури.

Комфорт і функціональність. У перші десятиліття ХХ століття ідея функціональної обумовленості форми в архітектурі розвивалася під впливом картезіанського раціоналізму, правил мислення, запропонованих Рене Декартом: Ле Корбюзьє не раз заявляв про прихильність принципам картезіанської логіки. Перше з правил у «Розмірковуванні про метод» Декарта: «ніколи не приймати за істинне нічого, що я не визнаю би таким з очевидністю..., включати у свої судження лише те, що представляється моєму розуму настільки ясно й чітко, що жодним чином не зможе дати привід до сумніву»¹⁶. Відповідно до цього правила вихідні поняття функціонального методу очищалися від «не очевидного» (ненаочного) — а сюди здавалося б природним віднести те, що виходить за межі безсумнівності суто утилітарного. І насамперед «не очевидні» естетичні критерії, що вислизують од точних визначень і не піддаються вираженню у кількісних величинах. «Сумнівності» почуттєвої інформації і заснованого на ній життєвого досвіду протиставлялася ясність універсальних істин математики (у додатку до архітектури — геометрії), втіленої в прямокутні ґрати декартових координат. Отже, основний принцип функціоналізму виводиться з припущення, що форма є незалежною від контекстів середовища і культури: форма наслідує функції¹⁷. Функція опосередковує залежність форми від середовища і культури.

Розумово-логічний розвиток основного принципу функціоналізму вів архітектуру до механістичної утилітарності. У Німеччині архітектор Бруно Таут (1880—1938) довів до абсолютної межі ідею «об'єктивної» зумовленості естетичного, доводячи пряме походження прекрасного від доцільного. 1929 року він писав: «Усе, що добре функціонує, добре і виглядає. Просто не можна уявити собі щось, що бридко виглядає і добре функціонує»¹⁸. Красу він ставив у пряму залежність від задоволення корисного призначення, природних якостей матеріалу і конструкції. У швейцарця Ганнеса Мейера (1889—1954) ідея первинності утилітарного була доведена до агресивного антиестетизму. Для нього самий інтерес до форми — лише пережиток ідеології ХІХ сторіччя, а естетична оцінка творів сучасної архітектури взагалі абсурдна. «Усі речі на землі є результатом перемножування функції на економічність. Усі прояви життя є функціями і, отже, нехудожні. Зодчество не є процесом естетичного порядку», — стверджував зодчий¹⁹.

Утім, подібна тверда послідовність раціоналістичного осмислення архітектури була скоріше виключенням, ніж правилом. Розумовий ідеал частіше приводився до символічного втілення через образні асоціації, що сприймалися більше як очевидні, ніж як буденно утилітарні результати додатку до практики логічно розвиненого принципу функціональності. Для критиків, що підтримували цей

напряж, хрестоматійним прикладом функціональної архітектури і першим повноцінним утіленням її ідей став будинок фабрики взуттєвих колодок фірми «Фагус» в Альфельд-на-Лайне (Німеччина), побудований у 1911–1913 рр. за проектом Вальтера Гропіуса й Адольфа Мейера. Описуючи цю будівлю, впливовий англійський критик і теоретик мистецтва Ніколас Певзнер виділяв її простоту і прямокутність, особливо підкреслюючи, що тут «уперше весь фасад задумано у склі. Несучі опори зведені до вузьких смуг сталі»²⁰.

Неважко помітити, що «функціональність» будинку стверджується тут через візуальні характеристики його форми. Саме з образом «діловитості», «доцільності» стали пов'язуватися кінець-кінцем основні ознаки функціоналістичної архітектури. Відповідно зрушувалася і точка зору раціонального методу: його почали використовувати не для розвитку «функціоналістської ідеї», а для логічної побудови системи форм, що несуть так званий «функціональний» образ. Простота форми здавалася такою, що несе певне значення; разом з тим вона стала «перехідною ланкою», котра з'єднала функціоналізм з однією з тенденцій європейської художньої культури початку ХХ сторіччя.

При аксіологічній характеристиці архітектурних об'єктів слід також відзначити тенденцію до максимальної комфортності внутрішнього простору на шкоду естетизації зовнішнього простору. Особливо чітко ця закономірність виявляється на прикладі зарубіжної архітектури, де максимальною видозміною зовнішнього середовища є, наприклад, будівництво басейну. У той же час у внутрішньому просторі присутні кілька спальних і ванних кімнат, що свідчить про першочерговість, раціональність задоволення власних (внутрішніх) інтересів і потреб перед суспільним облагороджуванням навколишнього середовища. Звідси — проблема охорони архітектурного середовища як задача створення об'єктивної архітектурної цінності.

Охорона міського середовища. Проблема збереження комплексних фрагментів міста зв'язана насамперед з їхнім використанням у нових життєвих ситуаціях. Міське середовище не може бути об'єктом споглядання з якоїсь зовнішньої позиції; воно зберігається у фонді актуальних культурних цінностей лише як включене у систему «живих» соціальних процесів. Те, що залишилося за межами життя, не викликає інтересу і піддається ерозії, поступовому розпаду. Для архітектурного процесу руйни — граничний і наочний приклад такої ситуації. Залучення історичного комплексу в нову систему життєвих функцій при обов'язковому збігу її структури зі структурою просторів — головна умова ревіталізації середовища. Дбайливе вирощування нового функціонального контексту дає нове життя старим матеріальним формам; при цьому між функцією і значеннєвими показниками, що зберігаються у середовищі, не повинно виникати дисонансу, котрий міг би порушити сприйняття естетичних цінностей. Нове призначення має зв'язуватися із системою громадського життя і культурної діяльності.

Збережені і підкреслені характерні прикмети місця — крутий схил, долина, русло струмка, старе дерево, разом із фрагментами старого, усюди, де це можливо,

введеними у нові структури, забезпечують наступність форм середовища. Рельєф має бути не просто «врахований», але — виявлений, підкреслений забудовою; далеко розкриті краєвиди не тільки не порушені, але й архітектурно обіграні: саме розташування будинків спрямовує погляд. Фрагментарні нагадування про історію міста в забудові недавнього часу додають міському ландшафту емоційної глибини.

Однак у європейській цивілізації поворот до суто раціонального використання прийомів регулярної організації середовища був необоротний. Ці прийоми усе менше зв'язувалися з якоюсь символікою, усе менше могли бути прочитані у герменевтичному плані. У XVII ст. вони виявилися цілком підлеглими військово-фортифікаційним концепціям (крізь які почали вже проступати ідеї вдосконалення фізичних якостей оточення для послаблення небезпеки епідемій і спустошливих пожеж)²¹. Бурхливі темпи НТП, зростаючий вплив індустріалізації й урбанізації на біологічне середовище помешкання людини змусили архітекторів звернутися до розгляду нескінченної безлічі взаємозалежних процесів і явищ, що відбуваються в навколишньому середовищі в умовах сильно змінених людиною ландшафтів або урбоценозів — міст, міських агломерацій, промислових районів і вузлів, рекреаційно-курортних зон. У цих умовах знадобилося співвіднести хід розвитку процесів урбанізації з діями сил природи, зрозуміти екологічні закономірності й динаміку зміни кожного природного комплексу, вивчити розвиток антропогенних чинників середовища, а також виявити причини їхнього виникнення і зміни. Усе сказане визначило необхідність формування нового найважливішого напрямку в архітектурі — *містобудівної екології*, що в останні роки здобуває статус фундаментальної наукової і практичної проблеми. Оскільки предмет дослідження містобудівної екології — система «людина — навколишнє середовище», виникає потреба розглянути комплекс питань, безпосередньо зв'язаних з містобудівною екологією²², а відтак — і з *аксіологією містобудівного простору* як певного явища архітектури.

Міське середовище як складова частина навколишнього середовища є одним з матеріальних результатів діяльності людей у процесі їхньої взаємодії з природою. Це поняття комплексне, включає в себе не лише природну зовнішню сферу (природне середовище), що оточує місто (водний і повітряний басейни, ґрунтово-рослинний покрив), але й усе, що утворює матеріальну структуру міст, починаючи від елементарних осередків внутрішнього простору будинків до величезних територій житлових, розпланувальних і промислових районів міста. Входять у це поняття й різноманітні антропогенні чинники, що виникають у результаті господарської діяльності людини (шум, вібрація). Соціально-економічний і техногенний розвиток сучасного суспільства породжує безліч проблем, зв'язаних з негативним впливом людини на навколишнє середовище, у зв'язку з чим на перший план висувається необхідність цілеспрямованої діяльності з охорони природного середовища міста.

Охорона природного середовища міста — комплекс заходів щодо збереження, раціонального використання й відтворення природних комплексів²³. При цьому

зміну природного середовища (відхід від «природного» стану) немає підстав вважати її погіршенням. З порушенням процедури охорони природного середовища міста безпосередньо взаємозалежними є два наступних поняття.

Деградація природного середовища, чи руйнування, — істотне порушення екологічних зв'язків природи, що забезпечують обмін речовин і енергії усередині природи, між природою і людиною, викликане діяльністю людини і здійснене без врахування законів природи²⁴. *Екологічна криза* — наслідок стійкого порушення рівноваги у взаємодії суспільства і природи, що виражається у нездатності природного середовища, перетвореного суспільством, виконувати властиві їй функції обміну речовин і енергії, а соціального середовища — виправляти це положення, спираючись на соціально-екологічні закони розвитку суспільства²⁵.

Отже, відстоювати охорону навколишнього середовища і боротися з проблемами деградації природного середовища міста покликана *містобудівна екологія* — комплекс містобудівних, медико-біологічних, географічних, соціально-економічних і технічних наук, що у рамках екології людини вивчають взаємодію і взаємовплив виробничої і невиробничої діяльності людей і природних процесів, що відбуваються на території міст і зон їхнього впливу²⁶. *Основна задача містобудівної екології* нерозривно пов'язана з головною задачею екології людини в цілому, основою якого вважається підтримка рівноваги усередині людства, між людством і зовнішнім світом, середовищем перебування людства. Ця задача може і повинна бути вирішена як у глобальному масштабі, так і на всіх територіальних рівнях. Кожен рівень її рішення має свої особливості, характеризується визначенням набором обмежень, можливостей і методів для досягнення поставленої мети. Очевидно, що досягнення стратегічної мети екології людини в глобальному масштабі неможливе без досягнення її на макротериторіальному рівні (континенти, великі країни, окремі регіони найбільших держав), що, у свою чергу, спонукає прагнути до досягнення її на рівні більшості вхідних у макрорайон мезотериторіальних (регіон, найбільші агломерації), а в особливо сприятливих умовах і мікротериторіальних одиницях (локальні системи розселення-агломерація, місто, населене пункт).

Оскільки підтримка екологічної рівноваги — найважливіший екологічний принцип, ця задача розглядається і як головна мета урбанізації. При цьому поняття екологічної рівноваги є трохи іншим, ніж у класичній екології, тому що розвиток людського суспільства неминуче веде до зміни природного середовища, до еволюції всіх її компонентів. Очевидно також, що ця зміна не повинна носити характер катастроф, воно повинно бути поступовим, забезпечувати територіальну розмаїтість і перерозподіл техногенних навантажень і необхідні умови для адаптації природного середовища до цих навантажень. За словами С. С. Штейрїна: «На зміну пасивній охороні природи має бути проведена робота зі створення оптимального природного середовища, зі створення нових біогеоценозів, здатних до саморегуляції в зміненому людиною середовищі». І далі: «підтримка оптимального природного режиму на освоєних людиною просторах вимагає спрямованої зміни видового складу біоценозів і чисельності домінуючих видів»²⁷.

Таким чином, під *екологічною рівновагою* як аксіологічною цінністю, завдяки якій може розвиватися нормально архітектурний процес, при розвитку процесів урбанізації ми будемо розуміти такий динамічний стан природного середовища, при якому забезпечуються саморегуляція і відтворення основних її компонентів: атмосферного повітря, водяних ресурсів, ґрунтового покриву, рослинності і тваринного світу. Для підтримки екологічної рівноваги є необхідною ціла низка умов по збереженню основних характеристик природного середовища.

Принципи ландшафтно-екологічного підходу. Так, *ландшафтно-екологічний підхід*, що спирається на екологічні і ландшафтознавчі концепції, відкриває нові шляхи і методи вивчення навколишнього міського середовища, розробки наукових основ його цілеспрямованого формування на сучасному рівні розвитку економіки і техніки, у конкретних фізико-географічних умовах. У цьому смислі ландшафтно-екологічний підхід здобуває для містобудування основне значення.

Ландшафтно-екологічний підхід має загальні принципи, до яких відносяться: територіальність, системність, наступність, відносна оптимальність, пріоритетність²⁸. Оглянемо їх побіжно.

Принцип територіальності полягає в тому, що всі розробки, спрямовані на охорону навколишнього середовища, мають строго обмежену територію дії в конкретних фізико-географічних умовах. Специфіка урбанізованої території полягає в тому, що вона здобуває тою чи іншою мірою, в залежності від конкретних соціально-економічних умов, характер поляризації різних типів поселень. Територія виступає як інтегруюча категорія, і від того, наскільки раціонально вона використовується в процесі містобудівного освоєння, наскільки раціональна її розпланувальна організація, залежить не тільки гармонічний розвиток міста в цілому, але і дієвість природоохоронних заходів.

Специфіка екологічної оцінки урбанізованої території зв'язана зі специфікою урбанізаційного процесу. Його виникнення означає, що екологічна оцінка території відривається від суто природних чинників і стає значною мірою оцінкою результатів діяльності людини, її визначеного концентрованого минулого досвіду. Ця оцінка є, в результаті, як оцінка результатів минулої діяльності людини, спрямованої на перетворення середовища, так і подальшого цілеспрямованого її перетворення. Ця оцінка має системний характер як категорія аксіології, так і практико-перетворююча константа або засіб. Іншою стороною екологічної оцінки території є проблема безпеки архітектурних об'єктів. Принцип системності полягає в розгляді того чи іншого явища як складного цілого, що формується з сукупності взаємозалежних елементів. Число способів системного представлення може бути дуже великим у залежності від постановки цілей.

Принцип наступності характерний для всієї системи розпланувально-містобудівних робіт. Питання охорони і поліпшення навколишнього середовища мають розглядатися на всіх рівнях містобудівної діяльності (від Генеральної схеми розселення на території країни і регіональних схем розселення до проєктів

забудови міст і житлових комплексів), утворити єдину систему. Кожен рівень проектування характеризується специфікою екологічних задач, різною значимістю факторів і явищ, виникненням нових чинників, які мають принципове значення тільки на даному рівні. Стосовно ландшафтно-екологічної діяльності наступність полягає в наявності постійно оновлюваної системи послідовно проведених природоохоронних заходів на всіх територіальних рівнях.

Принцип відносної оптимальності полягає в тому, що керування якістю довкілля здійснюється виходячи з принципу оптимального сполучення потреб галузей народного господарства території з вимогами збереження і примноження природних ресурсів, створення і підтримки оптимальних умов життя населення²⁹. В математиці під оптимізацією, як правило, розуміється обчислення таких параметрів, при яких досягається екстремальне значення цільової функції при дотриманні обмежень. При цьому передбачається, що цільова функція й обмеження жорстко задані і не залежать від того, хто виконує оптимізацію. У цьому випадку не можна обмежуватися, наприклад, лише санітарно-гігієнічним нормуванням якості середовища. Необхідні також показники технічних, соціологічних, екологічних і економічних наслідків основних процесів взаємодії суспільства і природи при вирішенні задач оптимізації навколишнього середовища на конкретній території.

Принцип пріоритетності полягає у визначенні величини, яка характеризує значущість деякого процесу (чинника) стосовно інших аналогічних процесів (чинників)³⁰. Цей принцип має істотне значення при конфліктній екологічній ситуації, що виникає в результаті протиріч різних вимог екологічного, розпланувального, соціального, економічного й іншого характеру.

Таким чином, *ландшафтно-екологічний підхід* — це свого роду спосіб орієнтування при розгляді розвитку будь-яких містобудівних систем. Безперечно, що цей підхід містить у собі могутній і далеко ще не реалізований потенціал для успішного рішення ряду практичних і методичних задач в області охорони і поліпшення навколишнього середовища. Цей підхід зобов'язує розвивати подальше дослідження і нагромадження даних про природні системи.

Міське середовище організовано і розвивається за законами складної системи. До міста повною мірою застосовне визначення складної системи, котре одержало поширення у загальній теорії систем як специфічно (цілеспрямовано) виділеної з навколишнього середовища цілісної безлічі й об'єднуючих її зв'язків і відносин.

Репрезентуючи собою динамічно складну систему, яка розвивається, міське середовище включає ряд підсистем, основними з яких є: природна (біогенні й абіогенні чинники), техногенна (міська забудова, транспортна й інженерна інфраструктура міста) і соціальна (громадська організація населення, культурно-побутове обслуговування, охорона здоров'я). Ці підсистеми тісно взаємозалежні і знаходяться у нерозривній взаємодії, обумовленої формою суспільних відносин. При дослідженні закономірностей розвитку міського середовища взаємини всіх

складових підсистем повинні розглядатися з позицій людини — центрального ціннісно орієнтованого компонента міського середовища.

Головними особливостями міського середовища, які визначають необхідність її виділення як самостійного системного об'єкту, є: розмаїття формуючих її компонентів, що характеризуються різноякісністю і різнотипністю прямих і зворотних зв'язків і взаємодій; відносна цілісність (функціональна і просторова); динамічний характер розвитку системи в цілому, що включає в той же час наявність відносно консервативних (стабільних) у розвитку чинників і нерівномірність розвитку підсистем; певна інерційність основної структури міста; конфліктність ситуацій (проблема вибору взаємовиключних можливостей)³¹.

Функція міста, його структура і характер міського середовища змінюються у міру розвитку продуктивних сил і виробничих відносин, у міру розвитку суспільства, його соціальної організації, матеріальної і духовної культури.

Проблема безпеки архітектурних об'єктів. Розмірковуючи про проблему безпеки архітектурних об'єктів, слід зрушити акцент у бік тимчасового технічного прогресу розвитку людства й відносності у зв'язку з цим норм і стандартів безпеки будівель і споруд. Звертаючи увагу на вимоги щодо надійності будівельних споруд слід зважати на відносність поняття *безпека* у зв'язку з постійними тимчасовими змінами навколишнього середовища. Торкаючись питання про рівень безпеки життєвого простору, «ув'язненого» в архітектурній формі, слід пам'ятати про міру реальності надійності. Реальним прикладом цього є трагедія нью-йоркських веж-близнюків «World Trade Center», які було зруйновано 11 вересня 2001 р. після таранної атаки двох «Боїнгів», керованих «камікадзе». У свій час при здачі цих архітектурних об'єктів в експлуатацію здійснювалися відповідні розрахунки надійності, що підтвердили безпеку цих споруджень навіть у результаті катастрофи декількох літаків при зіткненні з вежами-близнюками. Однак проєктувальники (М. Ямасакі і К°, Е. Ротс і сини, 1966–1973 рр.) не врахували і не могли врахувати, що через кілька десятиліть з'являться такі моделі літаків, котрі не залишать і сліду від їхнього «улюбленого дітища» — символу могутності Сполучених Штатів.

Таким чином, бачимо, що згодом будь-які стандарти тестування надійності архітектурних об'єктів значною мірою застарівають, і це обумовлює відносність поняття безпеки стосовно архітектурних споруд.

Слід відзначити діалектичність норм будівельної безпеки, оскільки жорсткість одних будівельних норм обов'язково призводить до поступового послаблення інших. До того ж, значна частина проєктувальників на шкоду безпеці (заощадивши на ній певні фінанси) розвиває інші користісні властивості архітектури. До категорій безпеки, яка не передбачає форс-мажору (як це було з вежами-близнюками або в аквапарку «Трансвааль») слід віднести усі нормовано визначені на термін проєктування і будівництва вимоги безпеки (пожежну, санітарну та ін.): саме вони додають проєктованій архітектурній формі належну ціннісну кваліфікаційність. Розглянемо деякі з них.

Пожежна безпека. Пожежна безпека архітектурних об'єктів регулюється «Правилами пожежної безпеки» в розділі, який присвячений будівельно-монтажним і реставраційним роботам. Регламентації його носять суто практичний характер, адже орієнтовані на збереження ціннісних характеристик процесу створення будинку³². Цими положеннями, наприклад, забороняється будівництво, реконструкція, технічне переоснащення об'єктів виробничого й іншого призначення, упровадження нових технологій, випуск пожеженобезпечної продукції без попередньої експертизи (перевірки) проектної й іншої документації на відповідність нормативним актам пожежної безпеки. Фінансування цих робіт може здійснюватися лише після отримання позитивних результатів експертизи. Введення в експлуатацію нових і реконструйованих виробничих, населених і інших об'єктів, упровадження нових технологій, передача у виробництво зразків нових пожеженобезпечних машин, механізмів, устаткування і продукції, оренда яких-небудь приміщень без дозволу органів державного пожежного нагляду забороняються. Проектні організації зобов'язані здійснювати авторський нагляд за дотриманням проектних рішень пожежної безпеки при будівництві, реконструкції, технічному переоснащенні й експлуатації запроектованих ними об'єктів. Машини, механізми, устаткування, транспортні засоби і технологічні процеси, що впроваджуються у виробництво, а також продукція, у стандартах на яку є вимоги пожежної безпеки, повинні мати сертифікат, що засвідчує безпеку їхнього використання, виданий у встановленому порядку. Знову створені підприємства починають свою діяльність після одержання на це дозволу в органах державного пожежного нагляду. Експертиза проектів щодо пожежної безпеки і видача дозволу на початок роботи підприємства здійснюється органами державного пожежного нагляду в порядку, встановленому Кабінетом Міністрів України. Ці органи також беруть участь у прийнятті об'єктів в експлуатацію. Забороняється застосування в будівництві і виробництві матеріалів і речовин, на які немає даних щодо пожежної безпеки. Проектування, реконструкція, технічне переоснащення і будівництво об'єктів, що здійснюються іноземними фірмами, повинні відповідати чинним в Україні нормативним актам.

Таким чином, ми бачимо, що дотримання правил пожежної безпеки, відповідність нормам пожежної безпеки забезпечує певну міру надійності архітектурного об'єкту і, відповідно, можливість нормального функціонування будівельної споруди.

Про що ж з філософської точки зору свідчать ці регламентації? Передовсім про наявність певного ідеалу, якому має відповідати і процес будівництва, і його результат. Тут слід скористатися наступними міркуваннями. Цінності як характеристики предметів уявляються нами водночас і як об'єктивні їх властивості, і як щось не повною мірою реальне. Звідки виникає така подвійна видимість: повсякденному, звичному погляду на речі («тому ми й говоримо «благо», що це насправді благо») протистоїть прискіпливий погляд «суворої науки» («якщо досліджувати предмет сам по собі, яким він є, то в ньому ми не знайдемо ніякої цінності»).

Природа і суспільство не уособлені одна від одної просторово чи предметно. Так само не можна бачити в одному предметі «чисту природу», а в іншому — лише предмет культури або архітектури. Утім-то й полягає сутність справи, що *будь-який предмет, який потрапляє у поле зору людини, є одночасно предмет природний і соціальний*. Одні предмети виникли природним шляхом, без втручання людини, інші — результат людської праці. За цією ознакою часто й розрізняють природні й суспільні явища. Для певних цілей такий поділ повною мірою є влучний, але не для з'ясування природи цінностей. Продукт праці — це також твір природи. І не лише в тому смислі, що сировину для переробки, матеріал для отримання готового продукту людина бере з природи: самий процес праці, якщо його розглядати з суто «технічного» боку, як «обмін речовин» між природою і людиною, репрезентує собою природний процес. Маючи на увазі працю як специфічно людську діяльність, спрямовану на задоволення громадських потреб людей, ми говоримо про працю як про суто соціальне явище. Але технік й інженер, фізик і хімік вбачають інший бік справи: перетворення матерії й енергії, зміну зовнішньої форми й внутрішньої структури матеріалу, вплив тиску, температури, реактивів тощо. І сама людина бере участь у праці своєю мускульною силою, а з тим — за аналогією зі своїми природними знаряддями, руками — створює машини, які працюють за законами природи. Отже, стосовно правил пожежної безпеки у будівництві ми стикаємося з цими аксіологічними аспектами напролюд наочно: ними регламентується природне існування об'єкту архітектури як природного явища.

Санітарна безпека. Гігієнічні нормативи і санітарні вимоги, які повинні враховуватися при розплануванні населених місць, стосуються наступних робіт: вибір найкращої території для будівництва, раціональний її розподіл між житловими, промисловими, транспортними й іншими об'єктами, забезпечення зеленими насадженнями, благоустрій³³. Однією з головних умов санітарної безпеки є неухильне виконання вимог до розпланування жител.

У житлі людина проводить значну частину свого життя, тому гарні житлові умови відіграють позитивну роль у збереженні і зміцненні її здоров'я. Житло повинне бути просторим, мати сприятливий клімат, бути сухим (що виключає вогкість), добре освітлюватися, забезпечувати тишу, спокій і відпочинок, мати красиве оформлення, а також правильну орієнтацію будинку стосовно сторін світу. Основним елементом житлового будинку є квартира. Вона включає житлові (спальня, їдальня, кабінет), допоміжні (передпокій, кухня, ванна, туалет, балкон) і відкриті приміщення. Це забезпечує умови правильної їхньої експлуатації і гарного гігієнічного утримання. Вогкість будинків несприятливо впливає на здоров'я людей. Сирі стіни й інші огороження приміщень поглинають значно більшу кількість тепла, ніж сухі. При підвищенні вологості огорожень зростає теплопровідність і знижується температура їхніх внутрішніх поверхонь. Ознаками вогкості є: вологі стіни, зволоження цукру і солі, наявність цвіль на стінах і предметах, що знаходяться в приміщеннях. Причини вогкості різні: ґрунтова волога (коли

грунтові води підходять до підшви фундаменту); будівельна волога (у випадку раннього введення будинку в експлуатацію стіни не встигають просохнути); гігроскопічна волога (коли будматеріали містять значну кількість гігроскопічних речовин); конденсаційна волога (коли пари води, що містяться в повітрі приміщень, конденсуються); метеорологічна волога (коли метеорні води попадають у приміщення і зволожують стіни)³⁴. Вогкість приміщень може бути викликана причинами експлуатаційного характеру: несправністю трубопроводу опалення, каналізації і водогону. У цих випадках мірою боротьби з вогкістю є усунення її причини і наступна прорізка з одночасним провітрюванням приміщення.

У сучасному будинку елементом штучної стабілізуючої системи є огороження, що дозволяють підтримувати більш рівномірну температуру. Правильний, з урахуванням основних властивостей, вибір матеріалів і конструкцій, виготовлених з них, — один із засобів оптимізації внутрішнього середовища будинків. Так, скажімо, підлога, яка утворює верхню поверхню міжповерхового перекриття, з санітарно-гігієнічної точки зору повинна бути: теплою на відчуття; м'якою при ходьбі; водонепроникною; легкоочищуваною³⁵. Найбільш гігієнічними є дерев'яні підлоги, вони мають теплопровідність, м'якість, легкість у підтримці чистоти, а недоліком їх є водопроникність.

Забезпечення екологічної безпеки житла — одна з найважливіших складових екології людини. Житлове середовище включає низку чинників ризику: фізичні, хімічні, біологічні, архітектурні, розпланувальні й інші, які здійснюють на людину комплексну, комбіновану і сполучену дію, в результаті чого знижується імунний потенціал людини і зростає захворюваність населення. Так, встановлено, що якість повітряного середовища закритих приміщень гірше, ніж якість атмосферного міського повітря³⁶. Комплекс чинників, зв'язаних з високим забрудненням повітряного середовища приміщень одержав назву «синдром хворих будинків».

Житлова проблема — одна з найгостріших проблем людства. Потреба у житлі — природна потреба людини. Це одна з матеріальних передумов, яка забезпечує не тільки нормальні умови існування людини, але і її активну участь у виробничому, громадському і культурному житті суспільства.

Мешкаючи у будинках, людина піддається постійному впливу великої кількості чинників внутрішнього середовища, таких як: мікроклімат, якість повітря, умови інсоляції й освітлення, різні види магнітних полів, що іонізує радіація, шум, вібрація. До числа найбільш значимих моментів, які визначають комфорт у житлі, відноситься метеорологічний чинник.

Особливу увагу в системі забезпечення комфортності архітектурного об'єкту слід приділити світловому фактору, який справляє високу біологічну дію і відіграє першорядну роль у регуляції найважливіших життєвих функцій організму. Освітлення може бути забезпечене за рахунок природного світла (природне), світлової енергії штучних джерел світла (штучне) та їхньої комбінації (сполучене висвітлення). Природна освітленість залежить від зовнішньої освітленості, світлового клімату, влучення прямого сонячного світла.

Також слід відзначити величезне значення зелених насаджень у процесі дотримання санітарної безпеки. Зелені насадження є частиною розпланувальної структури сучасного міста чи селища. Вони виконують різноманітні санітарно-гігієнічні і декоративно-розпланувальні функції. До санітарно-гігієнічних функцій зелених насаджень відносяться: зниження запиленості повітря і зменшення вмісту в ньому шкідливих хімічних речовин (завдяки уповільненню швидкості руху забрудненого потоку в зеленому масиві і випадання пилу на поверхню листів), поліпшення мікроклімату території і приміщень (що порозумівається зміною швидкості і напрямку вітру, підвищенням вологості і зниженням напруги сонячної радіації), збагачення повітря киснем, шумовий захист. Площа зелених насаджень у мікрорайоні повинна бути не менш 50% вільної житлової території³⁷. Декоративно-розпланувальні функції зелених насаджень використовують для створення привабливості і різноманітних ландшафтів житлових районів, що сприяють організації повноцінного відпочинку, поліпшують настрій, підвищують життєвий тонус людини.

Відповідність нормам санітарної безпеки є необхідним компонентом при задачі архітектурного об'єкта в експлуатацію для його подальшого нормального функціонування і забезпечення нормальної життєдіяльності суб'єктів архітектурного процесу, і тому вироблені на практиці умови створення оптимальності використання об'єкту архітектури відповідають принципам, які аналогічні ціннісним принципам дотримання пожежної безпеки (див. вище).

Охорона праці. *Охорона праці* — це система правових, соціально-економічних, організаційно-технічних, санітарно-гігієнічних і лікувально-профілактичних заходів, спрямованих на збереження життя, здоров'я, працездатності людини в процесі трудової діяльності³⁸. Регламентація охорони праці здійснюється в основному на рівні загальнодержавної політики.

Державна політика в сфері охорони здоров'я базується на наступних головних принципах: пріоритеті життя і здоров'я працівників, повної відповідальності роботодавця за створення відповідних, безпечних і здорових умов праці; підвищення рівня промислової безпеки шляхом забезпечення загального технічного контролю за станом виробництва, технологій і продукції; соціального захисту працівників, повної компенсації збитку особам, які постраждали від нещасних випадків на виробництві і при професійних захворюваннях; адаптації трудових процесів до можливостей працівника з урахуванням його здоров'я і психологічного стану; використання світового досвіду організації роботи з поліпшення умов і підвищення рівня безпеки праці на основі міжнародного співробітництва³⁹.

Особливу увагу при розгляді питання про охорону праці слід приділити вимогам щодо охорони праці під час будівництва і реконструкції підприємств, об'єктів і засобів виробництва, тобто при будівельному процесі, рівень травмування в якому є високим. Зрозуміло, що виробничі будинки, споруди, машини, механізми, устаткування, транспортні засоби, що вводяться в дію після будівництва чи реконструкції, капітального ремонту тощо, і технологічні процеси повинні

відповідати вимогам нормативно-правових актів з охорони праці⁴⁰, а людина (працівник), аби зберегти здоров'я, повинна дотримуватися цих правил і принципів здорового глузду. Повинні існувати зовнішні обмеження, але не менш важливу роль відіграють обмеження внутрішні.

Так, скажімо, не допускається будівництво, реконструкція, технічне переоснащення виробничих об'єктів, інженерних інфраструктур об'єктів соціально-культурного призначення, виготовлення і використання нових для даного підприємства технологій без проведення попередньої експертизи робочого проекту чи робочої документації відповідно до нормативно-правових актів з охорони праці. Фінансування цих робіт може проводитися тільки після одержання позитивних результатів експертизи.

Охорона праці в Україні як організація ціннісних обмежень людської праці забезпечується Державним страхуванням; Декларацією безпеки; Законом України «Про охорону праці», який гарантує право на охорону праці на час складання трудового договору; право на охорону праці під час роботи; право на пільги і компенсацію за тяжкі умови роботи; забезпечення спеціальним одягом і іншими засобами індивідуального захисту; компенсацію збитку при погіршенні стану чи здоров'я, на випадок смерті; охорону праці жінок, неповнолітніх і інвалідів в особливому порядку; службу охорони праці на підприємствах; обов'язкові медичні огляди; комісію з охорони праці; а також законами про охорону здоров'я, про забезпечення санітарного і епідеміологічного благополуччя населення, про пожежну безпеку. Адже ці регламентації аж ніяк не виключають необхідності для самої людини ошадливо ставитись до свого здоров'я, особливо під час праці. Охорона праці — не лише загальнодержавна справа, але й справа самої людини.

Охорона пам'яток. Перед тим як перейти безпосередньо до проблеми охорони пам'яток слід з'ясувати питання про співвідношення понять «архітектурна пам'ятка» і «пам'ятка архітектури».

На наш погляд, ці поняття варто розділяти. *Архітектурна пам'ятка* — це будинок, споруда, комплекс, пов'язаний з якимись подіями чи діями минулого⁴¹. Ці будинки і споруди можуть при цьому не мати самостійної архітектурної або естетичної цінності. *Пам'ятка архітектури* — свідчення певного етапу розвитку архітектури. Це може бути не тільки будинок, але і документ (указ, норма) проект, макет. Надалі під пам'ятками архітектури ми будемо розуміти реально існуючі речовинні архітектурні форми.

Охороняти матеріальне середовище як живий організм можна тільки збагачуючи його, роблячи безупинним самий процес його розвитку. Це відноситься як до середовища в цілому, так і до окремих споруд, як до пам'яток архітектури минулого, так і до новобудов наших днів. З одного боку, варто було б поширити основні положення Закону про охорону пам'яток на всі твори архітектури, на всі будинки і споруди, поза залежністю від їхнього «віку» і сьогодишньої оцінки їхньої естетичної цінності, з іншого боку — визнати за пам'ятками архітектури всіх часів право на життя у всіх його проявах, у тому числі на необхідні для збере-

ження предметної сутності зміни і перетворення, оскільки ціле (середовище) зберігається і розвивається за рахунок зміни складових її елементів. Але з іншого боку, будинок немов людина — народжується, живе і вмирає, коли приходить її черга: погодьтеся, небагато хто з людей заслужили право на безсмертя, і це безсмертя не фізичне, а меморіальне, не онтологічне, а гносеологічне. З більшістю будівель, зведених протягом історії людства трапляється те саме, і цей процес слід вважати природним, а боротьбу з ним — справою безглуздою.

Але така настанова не виключає повного збереження і музеєфікації окремих будинків і споруд як пам'яток мистецтва. Це вимагає неприйняття (при реконструкції тих чи інших споруд — не тільки минулих епох, але і нових, при забудові їхнього оточення) поспішних вольових рішень, підказаних моментальною вигодою чи відсутністю умов для кращого рішення. Це вимагає категоричного відмовлення від будь-якого роду руйнівних акцій. Але в принципі дбайливе відношення до пам'яток архітектури припускає, у першу чергу, визнання їхньої живої сутності.

Потрібно не обгороджувати окремі будинки і комплекси від життя, поміщаючи їх під скляний ковпак містобудівних заборон, а підвищувати загальну культуру професійної архітектурно-містобудівної діяльності. Тільки така культура, що її підтримує суспільство, може виявити архітектурну самоцінність будинку і комплексу, дозволяючи у кожному конкретному випадку знайти те єдине рішення, яке збереже споруду не ізольовано від середовища, а як частину цього середовища, чи утримається від яких-небудь містобудівних заходів, якщо таке рішення не знайдене. На наш погляд, повною мірою має рацію проф. А. П. Мардер, коли стверджує, що аби стати джерелом й складовою своєрідності міста, пам'ятки архітектури повинні органічно злитися (не лише територіально, але й, головне, композиційно) з усією іншою забудовою, стати невід'ємною частиною цією забудови. Як це не парадоксально, роль пам'яток архітектури у своєрідності міста є тим більшою, чим менше вони фігурують як саме пам'ятки, тобто чим менше вони просторово і візуально ізольовані від оточуючої їх забудови⁴².

Істинне й помилкове в архітектурі. Проблема співвідношення істинного і помилкового в архітектурі пов'язана з необхідністю оцінки архітектурного об'єкту. Істина не є характеристикою пізнання, а є характеристикою самого буття. Вона не може бути схоплена за допомогою методу, а може лише відкрити себе розуміючому осмисленню. Однак оцінка нижче порогу відповідності правилам і нормам пожежної чи санітарної безпеки, технічної експлуатації житлового фонду, охорони середовища призводить до хибності (нереальності) архітектурного об'єкту. Архітектурний об'єкт може бути добротним будівельним організмом, однак невідповідність хоча б одному з формальних критеріїв, необхідних для оцінки його якості, призводить до системної вади будівельного «організму», породжуючи хибність, помилковість його подальшого існування.

Виходячи з першого закону діалектики, сформульованого Гегелем, який розкриває механізм розвитку за допомогою взаємного переходу кількісних змін у якісні, ми можемо простежити і процес переходу істинного у помилкове в архітектурі.

Поступове нагромадження кількісних змін невідповідності формальним критеріям оцінки архітектурного об'єкту у певний момент з необхідністю приводить до корінних якісних перетворень (стрибків), до виникнення нової якості (системна вада), що у свою чергу впливає на характер і темпи кількісних змін (поступове поглинання помилковим істинного). Ця закономірність досить чітко просліджується на прикладі будівництва Чорнобильської АЕС. Первинно будівництво АЕС планувалося у межах міста Києва на порушення норм віддаленості потенційно небезпечних промислових об'єктів від населених пунктів. Однак після попередньої корекції проекту було прийняте рішення про будівництво ЧАЕС у 30-кілометровій віддаленості від столиці України. У той же час відповідність одному з формальних критеріїв оцінки архітектурного об'єкту не уберегло людство від найбільшої техногенної катастрофи в його історії, оскільки захисна система пожежної безпеки на випадок аварійної ситуації так і не була приведена у відповідність до норм і правил технічної експлуатації потенційно небезпечних промислових об'єктів. Споконвічна хибність системної вади була усунута лише частково, що призвело до цілісного поглинання істинного помилковим.

У процесі виявлення одиначної вади слід з'ясувати міру й можливість виправлення без остаточного руйнування всього архітектурного організму. Якщо помилкове в архітектурі не сумісно з можливостями корекції, це приводить до порушення цілісності функціональності архітектурного організму. Таким чином, взаємини істинного і помилкового в архітектурі, не дивлячись на усю свою відносність, підтверджують необхідність застосування аксіологічного методу в процесі об'єктивного відображення сутності архітектурного об'єкту.

Віртуальна аксіологія архітектури. Віртуальна аксіологія архітектури — розділ філософії архітектури який займається студіюванням цінностей архітектурної творчості у віртуальному просторі, з'ясуванням зв'язку різних цінностей архітектурних об'єктів між собою, їхньої залежності від соціокультурних і особистісних чинників у віртуальній реальності.

Володіючи величезним конотативним запасом, віртуальне включає і негативні, і позитивні змісти, а також змісти суто 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, котра вимагає особливої технології розуміння. Не секрет, що сучасний віртуальний світ виступає скоріше пасткою, ніж звільненням. *Буття людини в культурі означає буття в освоєваних віртуальних реальностях. Культура — не просто віртуальність, це особлива форма віртуальності.*

Існування сучасної людини — людини техногенної культури — зосереджується у штучно створюваній віртуальній реальності з властивим лише їй співбуттєвим рядом. Багато в чому це обумовлено незавершеністю проекту «модерн», який зіткнувся з межами реалізації своїх можливостей⁴³. Потреба у вірту-

альному має, можливо, більшу міру значимості, ніж потреба в дійсному (константному), що зв'язано із сутнісною волею людини⁴⁴.

Хоча насправді саме у віртуальному просторі архітектури більшість людей зможуть одержати те, що є для них недосяжним у константній реальності, у безпосередній людській дійсності: комфортні, дешеві, доступні, функціональні, міцні і красиві власні квартири, будинки, особняки, які відповідають усім вимогам і стандартам, котрі досить часто не можуть бути втілені навіть за великі гроші в реальному житті.

Багато хто обуриться і заперечить: «це самоомана», але іноді так хочеться пожити хоч трохи по-людськи, насолоджуючись принадастями життя й ілюзією вічного щастя у віртуально створеному і по-людському доступному віртуальному просторі архітектурі (у сні, у глибинах свідомості чи у віртуальній реальності). Ціннісні орієнтації архітектури в цій справі відіграють не останню роль.

* * *

Отже, в цьому розділі нами було окреслено «герменевтичне коло» елементів архітектурної аксіології, тобто коло ціннісних орієнтацій архітектора й користувача, яке у «вертикальному» напрямі характеризується широким розмаїттям розуміння корисності як навмисної рефлексії явищ архітектурної форми — від питань урбоекосоції та безпеки до питань кошторису вартості проектування та зведення будівель, а в «горизонтальному» — від можливості прочитувати явища архітектури від конкретних елементів архітектурної форми до сприйняття її як загальної людської онтології і віртуалістики.

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997. — С. 35.
2. Див: Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. — М., 1997. — С. 27–38.
3. История философии. — Мн, 2002. — С. 239.
4. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990. — С. 64.
5. Там само. — С. 25.
6. Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003. — С. 103.
7. Там само.
8. Там само. — С. 105.
9. На цей аспект тріади Вітрувія нещодавно звернули увагу філолог П. Я. Махлін і архітектурознавець А. О. Пучков. Див: Махлін П., Пучков А. Метафора та метонімія як джерело античної архітектурної термінології: Вітрувій // Архітектурна спадщина України. — Київ, 2002. — Вип. 5. — С. 307–313.
10. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988. — С. 118.
11. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. — М., 1997. — С. 212.
12. Roots of Contemporary American Architecture. — N.-Y., 1959. — P. 41.
13. Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1972. — С. 45.

14. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 78–79.
15. Газета «по-киевски». — 2004. — 24 мая. — № 27. — С. 7.
16. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Соч.: В 2 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 260.
17. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986. — С. 89.
18. Taut В. Modern Architecture. — London, 1928. — P. 92.
19. Цит. за: Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — С. 93.
20. Цит. за: Уманцев Ф. С. Этюды по теории и истории архитектуры и искусства. — Киев, 2002. — С. 213.
21. Полтораки Г. И. Проблемы архитектурной экологии. — М., 1985. — С. 39.
22. Там само. — С. 44–46.
23. Чистякова С. Б. Охрана окружающей среды. — М., 1988. — С. 47.
24. Там само.
25. Там само. — С. 48.
26. Там само. — С. 50.
27. Штейрин С. Сохранять и приумножать // Нева. — 1985. — № 3. — С. 3.
28. Чистякова С. Б. Охрана окружающей среды. — С. 51.
29. Там само. — С. 52.
30. Там само. — С. 53.
31. Там само. — С. 52.
32. Правила пожарной безопасности. — М., 2003. — С. 67.
33. Трушкина Л. Ю., Трушкин А. Г., Демьянова Л. М. Гигиена и экология человека. — Ростов-на-Дону, 2003.
34. Там само. — С. 301.
35. Там само. — С. 304.
36. Там само. — С. 304–305.
37. Там само. — С. 300.
38. Закон України «Про охорону праці» (21.11.2002). — Київ, 2002. — С. 1.
39. Там само. — С. 4.
40. Там само. — С. 21.
41. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997. — С. 39.
42. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — С. 178.
43. Шугуров М. В. Виртуальная герменевтика. — М., 2001. — С. 13.
44. Там само. — С. 22.

Розділ сьомий

ЕСТЕТИКА АРХІТЕКТУРИ



Поняття естетики архітектури. Естетика (від *грецьк.* *aisthetikos* — почуттєвий) — наука про прекрасне і його роль у житті суспільства, про загальні закони художнього пізнання дійсності і розвитку мистецтва¹; філософська дисципліна, яка має своїм предметом область виразних форм будь-якої сфери дійсності (в тому числі художньої), що дані як самостійна і почуттєво безпосередньо сприймана цінність². Термін «естетика» введений у науковий обіг у середині XVIII ст. німецьким філософом Александром Баумгартеном (1714–1762) в його трактаті «Естетика» (у 2 т., Франкфурт-на-Майні, 1750–1758 рр.) для позначення «науки про почуттєве знання», яка як «найнижча теорія пізнання» (*gnoseologia inferior*) повинна була доповнити логіку іншого німецького філософа Християна Вольфа (1679–1754). У цьому саме смислі Імануїл Кант (1724–1804) називав «естетику» наукою про «правила почуттєвості взагалі» (це саме значення терміну «естетика» зберігається також у Едмунда Гуссерля). Однак поряд з цим від Баумгартена ж іде вживання терміна «естетика» для позначення філософії художньої творчості, яке закріплюється в «Лекціях з естетики» Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (вони були неодноразово нами цитовані вище). Отже, термін «естетика» неодноразово змінював зміст, позначаючи то науку про чуттєвість узагалі, то філософію художньої творчості, то науку про прекрасне³. Дійсно, естетика довгий час розвивалася переважно як філософія прекрасного. Однак на теперішній час таке визначення уявляється недостатнім, оскільки прекрасне є лише різновид естетичного поряд з такими його модифікаціями, як піднесене, низьке, трагічне, комічне, безобразне, іронія, гумор, бурлеск, гротеск тощо. Естетичне як щось виразне являє собою діалектичну єдність внутрішнього і зовнішнього, того, що виражається, і виразного, і притому таку єдність, що переживається як деяка самостійна даність, як об'єкт безкорисливого споглядання⁴.

Естетика — складова частина філософії, і філософії архітектури також. Яким же є місце естетики у системі філософії? Серед різноманітних варіантів філософських систем найбільш розробленим є гегелівський. Складові частини ідеалістичної системи геніального німецького філософа репрезентують собою, за його задумом, сходинки саморозвитку абсолютного духу. Перша частина — логічна. Це немовби думки Бога перед створенням світу. За найпростішою думкою крокує більш змістовна. Якесь положення (теза) змінюється його нехтуванням (антитеза), яке у

свою чергу поступається місцем єдності і того, й іншого (синтез). Ця тріада, яка постійно сходиться, — принцип членування усієї системи в цілому й у кожній її частці. На зміну логіці як її нехтування приходить філософія природи, їх синтез репрезентований філософією духу, яка складається з трьох частин: філософії суб'єктивного, об'єктивного й абсолютного духу. Остання дає нову тріаду — *мистецтво, релігія, наука*. Естетика, за Гегелем, — це філософія мистецтва, вона стоїть на першій сходинці абсолютного духу.

У гегелівському вченні приваблює дух історизму й діалектики. Кожний момент дійсності береться у його саморозвитку, у єдності протилежностей. Гегелю вдалося сформулювати найважливіший методологічний принцип пізнання органічного цілого: сходження від абстрактного до конкретного, відповідно до якого думка дослідника повинна рухатися від найпростіших, абстрактних визначень до більш складних, конкретних. У результаті виникає система категорій. Поняття визначається не через рід або видову відмінність, як це прийнято у формальній логіці, а через те місце, яке воно посідає у системі понять. Таким є гегелівський принцип побудови діалектичної логіки. Своє значення він має і для естетики.

Адже філософія — це не лише логіка. «Помилка» Гегеля (нам би такі помилки!) полягала у панлогізмі, у прагненні логізувати усю дійсність і усе знання про неї. Краса у системі Гегеля — найнижчий прояв істини, а мистецтво — якась недо-наука, подолана сходинка у саморозвитку духу; у мистецтві якщо не «усе в минулому», то принаймні — відсутні перспектива розвитку. Гегелівська естетика, не дивлячись на усю її логічну стрункість, розумову привабливість, красу внутрішньої архітектонічної будови, обмежена філософією мистецтва; для краси природи місця в ній немає. Тому більш перспективним уявляється інший варіант естетичної системи, котрий також виник у царині німецької класичної філософії, — кантівський. Тут той самий тричленний поділ, та сама тріада, яка лише складається з низки поряд заданих й рівноцінних частин. Вже в античності народилася думка про триєдність істини, добра і краси. Три «Критики» І. Канта містять спробу детально розробити ці три сфери діяльності людини й зв'язати їх у ціле. Так, у «Критиці чистого розуму» розглянуто теорію пізнання, у «Критиці практичного розуму» — теорію моральності, у «Критиці здібності судження» — зв'язуючу ланку між наукою й моральністю, якою, на думку геніального автора, є теорія краси й споріднене з нею вчення про органічну доцільність. Між частинами філософської системи немає субординації: усі три частини існують рівноправно, кожна з них відкрита для майбутнього розвитку.

Адже естетична свідомість і естетична потреба зародилися в житті людини набагато раніше мистецтва (і набагато раніше німецької класичної філософії), і з моменту зародження завжди тією чи іншою мірою були присутні у всіх формах суспільного буття і свідомості.

В останні роки термін «естетика» усі частіше застосовується для оцінки самої об'єктивної реальності — матеріальної і духовної, вірніше, для позначення сукупності естетичних властивостей об'єктивної реальності (естетика ландшафту, естетика автомобіля, естетика будинку, естетика побутових приладів).

Естетика архітектури — наука про естетичні відносини людини до архітектурного середовища, що розвивається і поглиблюється; система знань про естетичну реальність, естетичні відношення і естетичну свідомість у їх зв'язку з архітектурою як процесом пізнання, перетворення і функціонування матеріального середовища життєдіяльності людини (А. П. Мардер)⁵. Будучи частиною загальної естетики й одним з розділів теорії архітектури, естетика архітектури відноситься і до загальної естетики, і до теорії архітектури як конкретно-наукова дисципліна — до загальнонаукового. Американський філософ архітектури Роджер Скратон зазначав: «філософія не зацікавлена у будь-якій частковій специфічній «концепції» архітектури, або естетичному, або чомусь подібному. Це може зацікавити лише у тій концепції, якій можна приписувати загальне значення. Для філософії це полягає у відкритті, у цінному. Єдиний цікавий філософський рахунок естетичного досвіду — рахунок, який показує його важливість, і це — рахунок, який я бажаю репрезентувати»⁶. І нижче: «Слід відрізнити естетику архітектури... від чогось іншого, що іноді мається на увазі під іменем, яке могло бути чимось значимим для наочності, ясності архітектурної теорії. Архітектурна теорія полягає у спробі формулювати принципи, правила й приписи, які управляють або повинні управляти практикою будівництва... Теорія архітектури замащується на статус естетики лише якщо цього вимагає універсальна законність, захоплює сутність, а не частковий випадок архітектурної краси. Але така теорія не є явно філософською, і вона повинна бути оцінена відповідно; ми маємо знати, чи переважає це у встановленні її вимог апіорно, розглядом явищ в їх більшості абстрактного й універсального обрису»⁷.

Професор А. П. Мардер стверджує, що архітектура — специфічне суспільне явище, зв'язане з мистецтвом, наукою, технікою, виробництвом, але не тотожне ані мистецтву, ані науці, ані техніці, ані виробництву. Виділення архітектурної діяльності як особливої форми естетичного освоєння світу, відмінної від художньої творчості, дозволяє глибше розкрити власну естетичну природу і сутність архітектури, з'ясувати зв'язок проблем естетики архітектури з проблемами сучасної архітектурно-будівельної практики, з проблемами вдосконалення сучасного суспільства⁸.

Архітектура в роботах з естетики розглядається, як правило, у якості одного з видів мистецтва. Функціональна і конструктивна сторони архітектури, що лежать поза художньою діяльністю, при мистецтвознавчому підході виявляються за межами естетичних категорій і в кращому випадку беруться до уваги як передумови естетичних якостей архітектури, створення художнього образу, а в гіршому — як обставини, що сковують архітектурну творчість, роблячи її менш «свободною», ніж творчість художника, скульптора, композитора. На жаль, мистецтвознавчий підхід посідає ще значне місце й у сучасному архітектурознавстві, хоча його й намагається подолати низка вітчизняних науковців⁹.

Естетичний аналіз будинків, споруд, їхніх комплексів як творів мистецтва далеко не вичерпує естетичну сутність архітектури, як ми це прагнули показати у

попередніх розділах нашої книжки. В архітектурі, як і в дизайні, «лише чітко розрізняючи матеріальне виробництво і мистецтво, ми одержимо можливість підвищити естетичні вимоги до виробництва предметів, які оточують людину»¹⁰. З іншого боку, зрозуміло, що з розвитком інженерної думки і зростом її значущості в архітектурному формоутворенні відбувається деяка переоцінка технічної сторони архітектури. Розуміння краси в архітектурі як якості, котра з необхідністю витікає з функціональної і конструктивної досконалості архітектурної форми, або, більше того, — як необов'язкового «додатку» до цієї досконалості, в остаточному підсумку обертається запереченням не тільки естетичної значимості архітектури, але і її соціальної сутності¹¹.

Ще 1988 р. А. П. Мардер зазначав, що теорія архітектури ніяк не може перебороти сформований стереотип ототожнення *естетичного* та *художнього*.

«Естетичне, — за О. Ф. Лосєвим, є вираження тієї або іншої предметності, котра дана як самодостатня умоглядна цінність й оброблена як згусток суспільно-історичних відносин»¹². В цьому визначенні, з одного боку, усе начебто зрозуміло, з іншого — майже кожний його термін потребує осмислення. Зокрема, слово «вираження», яке, за Лосєвим, — означає «співвіднесеність смисла з іншобуттям, тобто смислова тотожність логічного й алогічного». «Вираження, або форма, — пише він в монографії 1927 р., — є зробленість, відпрацьованість, данність логічного засобами алогічного. У вираженні немає нічого, окрім смислу, але цей смисл даний алогічним чином. І немає тут нічого, крім алогічно-матеріального, але це останнє має тут природу чистого смислу. Звідси — символічна природа будь-якого вираження»¹³. Далі О. Ф. Лосєв дає остаточне визначення художнього вираження: «Художнє вираження, або форма, є таке вираження, яке виражає данну предметність цілком й в абсолютній адекватності, тому у вираженому не більше і не менше смислу, ніж у тому, що виражає. Художня форма народжується тоді, коли у пред'явленій смислової предметності усе зрозуміло й усвідомлено так, як того вимагає вона сама. Художня форма є така форма, яка дана як цілісний міф, що цілісно й адекватно розуміється... Художнє у формі є принципова рівновага логічної й алогічної стихій. Таке визначення художнього вираження повинно замінити абстрактно-метафізичні вчення про «ідеальне», «реальне», про «втління ідеального в реальному» тощо. Звісно, в цих вченнях багато правильного, але з них слід виключити довільну натуралістичну метафізику і будь-який формалістичний і суб'єктивістичний ідеалізм, котрий умертвляє живе сприйняття дійсності»¹⁴. Загальний характер цього лосєвського визначення «виразного» такий, що воно охоплює практично усе багатоманіття конкретних форм художньої культури, в тому числі й архітектури. В цьому визначенні можна виокремити як мінімум три головні характеристики художнього вираження (або форми): *цілісність*, *самодостатність*, *адекватність*. Смислова предметність виражається тут не як-небудь частково (не умовно, не схематично, не якоюсь своєю частиною і т. п.), а саме цілком, у всій її повноті й глибині. Художня форма фактично не відсилає (як умовний знак) того, хто на неї дивиться, до цієї предметності, але утримує його в собі

цілком й повністю. І в цьому сенсі вона самодостатня. Більше того: вона є адекватною смислової предметності, яку виражає, тобто алогічна (позасмислова, матеріальна) стихія опиняється у рівновазі з цією смисловою предметністю.

Отже, розмова про естетику архітектури зазвичай переводиться на художні якості архітектурної форми, а будь-який сумнів у художній сутності архітектури розцінюється як ігнорування естетичної цінності її творів і більш того — її ідеологічних функцій, начебто естетичні якості й естетична цінність властиві лише твору мистецтва, а ідеологія виявляється лише в художньо-образному віддзеркаленні світу. Це розповсюджене змішання понять і уявлень переконує в «життєвій необхідності розмежування естетичної і художньої свідомості, естетичної і художньої діяльності, естетичної потреби і художньої потреби»¹⁵. Отже, естетика архітектурного середовища (архітектурної форми) є естетика реального світу, естетика предметних форм, котрі існують поза свідомістю людини і не залежать від цієї свідомості. Вона розкривається як у її власних сутнісних рисах, так і в зовнішніх чинниках сприйняття й оцінки¹⁶. Художнє ж вираження — це вираження символічного рівня¹⁷.

Естетична реальність — сукупність естетичних властивостей і відносин об'єктивного світу, які впливають на духовне і матеріальне життя людини, на всю її поведінку в природі і суспільстві, додаючи їм особливого емоційного забарвлення¹⁸. «Естетичну реальність не можна вичленити з об'єктивного світу жодними фізичними методами, просторовим або часовим аналізом»¹⁹. Перетворена людською свідомістю, естетична реальність формує особливе естетичну свідомість, яка, у свою чергу, впливає на зміст, форму і характер естетичних відносин людини з навколишнім світом і на розвиток самої естетичної реальності. Естетична реальність, естетичні відносини і естетична свідомість й утворюють у своїй сукупності предмет естетики як науки.

В архітектурній діяльності прийнято виділяти три основні області естетичних відносин людини до дійсності, три основні форми освоєння нею естетичної реальності:

- 1) естетичне пізнання матеріального середовища — специфічна форма віддзеркалення об'єктивного світу в суспільній свідомості;
- 2) естетичне перетворення матеріального середовища — творча діяльність, спрямована на об'єктивацію естетичних потреб або, у більш загальному плані, естетичного ідеалу;
- 3) естетичне сприйняття матеріального середовища — віддзеркалення предметно-просторового середовища у свідомості людини — споживача цього середовища²⁰.

Основні естетичні категорії архітектури. Головні естетичні теорії архітектури безпосередньо пов'язані з низкою загальних естетичних категорій: прекрасне, піднесене, трагічне, комічне, потворне; модифікованих естетичних категорій: гармонія, грація, ідеал, героїчне, катарсис, іронія, гротеск; художніх категорій: мистецтво, наслідування, образ, алегорія, форма, смак²¹.

Осягти зміст і природу цих естетичних категорій можна за допомогою різних методів пізнання. Пізнання і перетворення матеріального світу починається з живого споглядання цього світу, який з цього моменту стає об'єктом діяльності, що протистоїть архітектору як її суб'єкту²². Матеріальний світ у сукупності природних і штучних форм владно впливає на людину через відчуття цих форм як зовнішніх подразників її органів почуттів, викликаючи у свідомості людини низку сприйнять — колір, форма, розміри, фактура поверхні. Ці сприйняття усвідомлюються і закріплюються у свідомості як уявлення про простір і масу, огороження і прорізи, елементи конструкцій і елементи декору, переростають у більш складні для сприйняття явища — будинок, вулиця, місто — і відбиваються у пам'яті людини у вигляді уявлень про архітектурне середовище. До них приєднуються уявлення про предмети і форми архітектури, які людина одержує з книг, фотографій, кіно, телебачення й інших засобів комунікації, котрі утворюють у сукупності той первісний обсяг знань про об'єкт, який осмислюється в архітектурі на наступній щаблі пізнання.

Друга щабля пізнання — абстрактне мислення — починається вже у процесі почуттєвого споглядання²³. Пізнаючи світ, архітектор оперує усіма без винятку формами абстрактного мислення через систему суджень і умовисновків, він уявляє собі у власній уяві певну просторову форму, яка, на його думку, зможе забезпечити матеріальні і духовні потреби процесу, цією формою організованого. Чи створить у дійсності задумана форма необхідні умови, тобто чи буде відповідати взагалі, і, якщо буде, то якою мірою, реальна дійсність вираженому в проекті припущенню може цілком визначитися лише після виконання проекту, у процесі його реалізації в будівельному матеріалі та — головне — експлуатації. У загальному процесі пізнання архітектурний задум (проект) являє собою гіпотезу, істинність або хибність якої може бути визначена лише наступною практикою людської діяльності.

Сформований архітектурний задум-гіпотеза як результат абстрактного мислення уможливає перехід до третьої щаблі пізнання — практики.

Естетичні відносини людини до дійсності, що складаються між об'єктом і суб'єктом у процесі формування і споживання архітектурного середовища, суть відносини практично-почуттєвої суспільної діяльності людини по перетворенню і «обживанню» об'єктивного світу. Об'єктом естетичних відносин в архітектурі служить архітектурне середовище як: 1) продукт особливого роду людської діяльності і 2) предмет особливого роду споживання²⁴. Суб'єктом естетичних відносин до середовища в першій його якості є архітектор. У сучасних умовах диференціації і спеціалізації праці як архітектора (не поряд з архітектором, а саме як архітектора) виступають тією чи іншою мірою фахівці різних областей діяльності — архітектор, технолог, конструктор, електрик, сантехник, будівельник і т. ін. — усі, хто беруть участь у створенні матеріально-просторового середовища на всіх його етапах: від формування архітектурного задуму до будівельних і опоряджувальних робіт і, виконуючи свої, властиві спеціальності, функції, цілеспрямовано змінюють просторові параметри і речовинні характеристики цього середовища.

Суб'єктом естетичних відносин до середовища в другій його якості — як предмету споживання — є кожен учасник будь-якого функціонального процесу, котрий протікає в архітектурному середовищі. Цим суб'єктом, або споживачем, можуть бути окремі люди, формальні і неформальні колективи, різні соціальні спільноти людей.

Серед власне естетичних понять поряд з поняттями «естетичне» і «краса» як основні універсальні естетичні категорії в естетиці здавна виділялися п'ять понять: прекрасне, піднесене, трагічне, комічне, потворне. Однак цей набір основних категорій, з одного боку, неповний, з іншого боку — недостатньо диференційований за рівнями. Так, якщо в групу основних категорій включаються протилежності «прекрасне» і «потворне», необхідно її доповнювати поняттям, протилежним «піднесеному», — «низьке». У доповненій і зрівноваженій у такий спосіб групі загальних категорій звертає на себе увагу їхня нерівнозначність. Якщо трагічне і комічне можуть бути як прекрасним, так і потворним, тобто мати позитивну або негативну цінність, то поняття «піднесене» означає цінність позитивну, а «низьке» — цінність негативну; піднесене не може бути потворним, а низьке — прекрасним. Іншими словами, «піднесене» і «низьке» — поняття (або категорії) іншого рівня, ніж поняття прекрасне, потворне, трагічне і комічне²⁵.

Поняття «трагічне» і «комічне» відносяться до явищ громадського життя. При оцінці творів мистецтва ці категорії характеризують не сам твір, а відбиване ним явище. Стосовно природних явищ і природних форм поняття «трагічне» і «комічне» узагалі не застосовні, хіба лише як метафора або художній образ. Так само й по відношенню до архітектурних форм. «Комічний будинок або споруда, — зауважує проф. Ю. Б. Борєв, — були б лихом і для глядача, і для мешканця, і для відвідувача»²⁶. Однак, з нашого погляду, така категоричність не застосовна до архітектури. Як комічне, так і трагічне мають місце в архітектурі, що підтверджується низкою наявних прикладів: храми даяків, споруджені з останків людських кісток, або вже згадувані деконструктивістські «будинки мазохістів» П. Ейзенмана²⁷. На початку 1990-х рр. А. О. Пучков навіть запропонував для теоретичного осмислення різного роду іронічних будівель садово-паркового мистецтва XVI–XVIII ст. й гротескових архітектурних форм сучасного зодчества особливу категорію «архітектура гротеску»²⁸. Таким чином, стосовно архітектури варто розглядати наступні категорії: естетичне, краса, гармонія, прекрасне, піднесене, низьке, трагічне, комічне, гротескове.

Естетичне — це гранично широка категорія, яка однаковою мірою відноситься і до явищ об'єктивного світу у всіх його природних і штучних формах, і до усіх форм відображення цього світу у свідомості людини. Поєднуючи усі естетичні поняття, естетичне може розглядатися як вихідна естетична категорія, або метакатегорія, котра так чи інакше тісно зв'язана з категорією «краса»²⁹.

Краса, як і естетичне, — категорія об'єктно-суб'єктного небайдужого відношення. У самому об'єкті естетичних відносин немає краси. Разом з тим, краса — не вигадництво суб'єкту естетичних відносин, не плід фантазії людини, яка

довільно приписує предметові красу. Краса — відображення у свідомості людини об'єктивних форм, властивостей відносин³⁰. Іншими словами, краса є саме відношення, відношення між об'єктом і суб'єктом, при якому певні об'єктивні властивості предмету перетворюються на суб'єктивні відчуття, стають красою для сприймаючої предмет людини. Краса, як і істина, не могла існувати в природі до людини, до свідомості, що відбиває природу. Краса не існує в предметі і поза сприйняттям його людиною. Виникнення в людини почуття краси предмету зв'язане не з однією якоюсь з її фізичною або іншою об'єктивною властивістю, а — з певною сукупністю властивостей, з яких уловлюється органами почуттів людини універсальна закономірність, властива усім предметам, сприйманим як красиві. Такою закономірністю є *гармонія предмету* — «внутрішній, властивий речам зв'язок, взаємозалежність і єдність розбіжних і протиборчого — коротше кажучи, та сама споконвічна загальна необхідність, під знаком якої здійснюється діалектика розвитку всього суцього»³¹. Кожний предмет — природний або штучний — має певні властивості і відносини, які знаходяться у діалектичній єдності й обумовлюють у своїй сукупності якісну визначеність предмету. Рівень цієї діалектичної єдності виступає як гармонія предмету.

Гармонія предмету стабілізує його якісну визначеність, робить предмет цілісною системою, здатною зберегти себе у відносинах з іншими предметами і протистояти у певних границях ентропійним змінам³². Гармонічна стабільність не означає стану спокою. По-перше, збереження стану спокою предметом у цілому в умовах ентропійних процесів вимагає рухливості внутрішніх зв'язків і елементів його системи. По-друге, якісній визначеності предмету може бути властивий як стан спокою, так і стан напруги і руху. По-третє, той самий предмет може мати гармонію спокою і гармонію руху в різних проявах своєї якісної визначеності³³. У гармонії предмету можна виділити внутрішню гармонію, або гармонію змісту, і зовнішню гармонію, або гармонію форми. У природних предметах гармонія форми більш-менш однозначно співвідноситься з гармонією змісту. Ця однозначність є необхідною умовою існування предмету, а для органічних форм матеріального світу — умовою виживання виду (роду). У штучних формах, особливо на рівні неорганічної матерії, між гармонією форми і гармонією змісту немає однозначної відповідності. Внутрішня гармонія є об'єктивною основою гармонії форми, але форма в цих предметах має певну самостійність. Дисгармонійний зміст може бути убраний у гармонічну форму, хоча зворотне співвідношення уявити собі важко: дисгармонійна форма навряд чи може забезпечити гармонію змісту. Як об'єкт естетичних відносин людини об'єкт естетичного сприйняття й естетичної оцінки предмету з'являється своєю формою, і гармонія форми репрезентує не лише саму себе, але і гармонію предмету як такого. Почуттєво сприйнята й усвідомлена людиною гармонія предмету служить підставою для оцінки його як красивого або некрасивого. «Взаємини між гармонією і красою виявляються немовби частковим випадком взаємодії об'єктивної реальності і відображення останньої у свідомості»³⁴.

Взаємини гармонії і краси в архітектурі відображаються за допомогою поняття краси архітектурної форми. Краса архітектурної форми — це соціальна, структурна, речовинна гармонія доцільної просторової організації функціональних процесів життєдіяльності людини (або їхніх окремих етапів і елементів), почуттєво сприймана й усвідомлювана людиною й така, що особливим образом впливає на її психіку й емоційний стан³⁵. Краса архітектурної форми — критерій досконалості соціальних процесів. Формуючи предметний світ для задоволення своїх утилітарних потреб, людина одночасно задовольняє і свої потреби у творчості, і свої естетичні потреби. Оперуючи в процесі створення предметного середовища речовиною, простором, масою, тобто почуттєво сприйнятими властивостями об'єктивного світу, людина водночас формує естетичну реальність незалежно від того, чи ставить вона перед собою таку задачу або навіть не усвідомлює її.

Взаємодія архітектурної форми і твору мистецтва в рамках їхньої речовинної сутності характеризується трьома типами відносин, які було 1988 р. сформульовано проф. А. П. Мардером. Звернемося до них³⁶.

1. *Архітектурна форма служить середовищем функціонування твору мистецтва*, тобто організує простір, де відбувається театральна вистава, демонструються кінофільми, експонуються картини і скульптури. Процеси ці характеризуються специфічною технологією, але принципово не відрізняються від будь-яких інших виробничих або побутових процесів. Разом з тим сприйняття архітектурної форми в процесі спілкування з твором мистецтва відрізняється від сприйняття її в інших процесах.

Образ архітектурної форми накладається на образ творів мистецтва, підсилюючи або послаблюючи вплив останнього. Але самі твори мистецтва, спілкування з якими складає сутність цих особливого роду технологічних процесів, багатозначні, багатформні й динамічні. Так, на сцені театру щодня змінюються спектаклі, по черзі розігруються п'єси вітчизняних драматургів і закордонних авторів, твори світової класики. До цього необхідно додати почерк режисера, зміну сценографічних принципів. Природно, що архітектурна форма не може реагувати на всі ці постійні зміни. У кращому випадку вона може врахувати специфіку того або іншого сформованого театального колективу. Не такою саме мірою, але це саме протиріччя відноситься і до будинків музеїв: навіть у спеціалізованих музеях, по-перше, експонати розрізняються хронологічно, змістовно, стилістично, а, по-друге, нерідкими є і змінні експозиції. А у виставкових залах універсального призначення характер і спрямованість експозиції змінюються постійно.

2. *Архітектурна форма співіснує в просторі з творами мистецтва*, організуючи разом з ними предметно-просторове середовище процесів, не зв'язаних безпосередньо з естетичним (художнім) споживанням творів мистецтва. У взаємозв'язку з архітектурою твори мистецтва здобувають характер і понятійний статус монументального мистецтва.

Взаємодія архітектурної форми з творами монументального і декоративного мистецтва припускає наявність між ними просторового, змістовного і речовинного

зв'язків. Твір мистецтва може бути поза архітектурною формою (скульптура в сусідстві з будинком), у межах архітектурної форми (скульптура в інтер'єрі, у внутрішньому дворі, на площі), включеним в архітектурну форму (рельєф, скульптура або панно на фасаді будинку, живопис на стінах в інтер'єрі, на стелях). Просторовий зв'язок архітектурної форми з твором мистецтва повинний забезпечувати можливість їх спільного одночасного або обумовлено (функціонально, просторово, сценарно) послідовного сприйняття.

Зміст твору мистецтва повинний принципово відповідати призначенню архітектурної форми за соціальним рівнем, тематикою, мірою узагальнення матеріалу і способом вираження. Змістовні зв'язки архітектурної форми можуть бути безпосередніми або асоціативними, як за аналогією, так і за контрастом, але обов'язковими є, по-перше, зрозумілість цих зв'язків для основного контингенту глядачів — споживачів архітектурного середовища — і, по-друге, неможливість виникнення дискомфортних асоціацій і асоціацій, які спотворюють дійсний зміст архітектурної форми і твору мистецтва.

Речовинний зв'язок архітектурної форми і твору мистецтва виявляється у взаємній відповідності їхньої речовинної структури і матеріального субстрату (капітальність, довговічність, естетичні властивості). Без такої відповідності взаємодія архітектурної форми і твору мистецтва неможлива, а сам просторовий або функціональний їхній зв'язок впливає на сприйняття архітектурної форми. Взаємодія архітектурної форми і твору мистецтва в їх спільному естетичному впливі на людину припускає не втрату, а ствердження самостійності і самоцінності форм, які взаємодіють. Одним з характерних прикладів зневаги самоцінністю архітектурної форми в прагненні до невірної зрозумілої художньої виразності середовища може служити сучасна суперграфіка. На відміну від класичної колористики як прийому композиційної організації архітектурної форми, суперграфіка здобула художню самоцінність. Але, використовуючи речовинну структуру архітектурної форми як носія власного художнього образу і створюючи власний ілюзорний простір, суперграфіка деструктує реальний архітектурний простір і реальну архітектурну форму.

3. *Архітектурна форма взаємодіє з твором мистецтва як об'єкт естетичного сприйняття.* Цей тип відносин зв'язує архітектурну форму як з образотворчим мистецтвом (скульптурою і живописом), так і з усіма іншими видами мистецтва — літературою, театром, скульптурою, живописом тощо.

Найбільше істотною є така взаємодія архітектурної форми з монументальним живописом і монументальною скульптурою. Доповнюючи один одного, архітектурні форми і твори монументального мистецтва як об'єкт сприйняття створюють естетичний і художній образ предметно-просторового середовища. Разом з тим єдність архітектурних і художніх форм є суперечливою, оскільки художнє й естетичне сприйняття предметного середовища у загальному випадку не тільки не тотожні, але й певною мірою виключають одне одного. Естетичне сприйняття архітектурних форм, як зазначалося вище, здійснюється у середовищному контексті і як супутнє тим або іншим функціональним процесам.

У свою чергу естетика (краса) архітектурної форми співвідноситься з її функціональним змістом у трьох основних аспектах³⁷:

1. *Краса предметної форми як здатність приносити людині естетичну насолоду є неодмінною складовою її функціонального (предметного) змісту.* У своїй взаємодії з предметним світом і кожним предметом окремо людина не тільки виконує якісь конкретні дії, але і виявляє себе у своїй родовій людській сутності. І справжня людська взаємодія з предметною формою відбувається тоді, коли ця взаємодія приносить їй естетичну насолоду.

2. *Краса предметної форми як результат її функціональної досконалості.* Природні форми матеріального світу мають для людини естетичну цінність, хоча природа не ставила перед собою задачі задовольняти естетичні потреби людини, не привносила у свої форми жодних елементів або властивостей, розрахованих на почуттєве сприйняття їх людиною. Висока міра доцільності (досконалості) природних форм, єдність змісту і форми, цілісність природних форм самі по собі стають джерелом естетичних переживань й естетичної насолоди.

3. *Краса предметної форми як критерій її функціональної досконалості.* Цьому аспекту співвідношення естетики і функції зазвичай не приділяється належної уваги. На перший погляд перевірка об'єктивного суб'єктивним, точності розрахунку приблизністю почуття, матеріальних (фізичних) властивостей речі ідеальним (уявним) відношенням до неї людини уявляються дивними. Але людські почуття — один з найбільш складних проявів людської сутності. Крім того, суб'єктивна естетична оцінка спирається на об'єктивний соціально-історичний досвід усього людства, представником якого виступає окремо узята людина.

Отже, краса штучно створюваних предметних форм матеріального світу, краса архітектурної форми є невід'ємною частиною функціонального змісту, результат і критерій його досконалості³⁸.

Прекрасне і потворне — протилежні естетичні поняття. Прекрасне і потворне — протилежності усередині однієї і тієї самої сутності, протилежності краси. Тільки в межах цієї сутності вони протистоять одне одному. У цілому ж красі (і прекрасному, і потворному) протистоїть не-красиве, тобто неестетичне, аестетичне, що має нульову (або близьку до нуля) естетичну цінність. Поганий будинок, невиразні житлові райони — не потворні, а неестетичні, тобто, хоча і служать об'єктом естетичної оцінки, не мають естетичної цінності. «Прекрасне» і «потворне» як категорії високого рівня абстракції конкретизуються численними модифікаціями. Побічно до їхнього числа відносяться визначення типу «монументальне — помпезне», «піднесене — приземлене», «просте — складне», «лаконічне — вигадливе» тощо. Як модифікації естетичних категорій для оцінки естетичних якостей архітектурного середовища (будинків і споруд) можуть застосовуватися практично будь-які визначення, знаходячи естетичний (оцінний) окрас у контексті судження про той або інший предмет (явище) в його естетичній сутності³⁹.

Категорія «краса», конкретизуючись за допомогою полярних категорій «прекрасне» і «потворне» в їх численних модифікаціях, відбиває відносини, зв'язані з

пізнанням, формуванням і споживанням архітектурного середовища, і може використовуватися для оцінки цього середовища (краса забудови, прекрасний будинок, потворна споруда), але не може застосовуватися для оцінки архітектури як явища в цілому (наприклад, неправомірно було б говорити про прекрасну або потворну архітектуру).

«*Прекрасне у своєму роді*» — необхідна умова естетичної цінності предмета, об'єктивна основа його краси, — це й є відповідність предмета ідеалу власного роду (виду), або, говорячи словами К. Маркса, «мірці виду»⁴⁰. Але «не всі роди предметів прекрасні», оскільки не всі вони відповідають нашим поняттям про гідне життя, — це й є відношення чудового у своєму роді предмету до родової сутності людини і, трохи вужче, — до її суспільного ідеалу⁴¹.

Прекрасне — ключ до розуміння і перетворення дійсності. Справжня архітектура створює не лише матеріальний, але і духовний світ і затверджує свою епоху, здійснюючи зв'язок часів, що не припиняється, естафету людської культури. Прекрасне — це категорія наслідування природі за Платоном⁴². Однак насправді прекрасним є те, що відповідає ідеї. В архітектурі ця тенденція є ідеологічною платформою конструктивізму. Один з найяскравіших представників конструктивізму в архітектурі, Ле Корбюзьє, висунув відоме гасло «будинок — машина для житла». Але у зв'язку з цим виникає резонне питання: чи може бути прекрасною машина для житла? Тому категорія прекрасного на сучасному етапі розвитку архітектури значною мірою зв'язана з поняттям новизна і новаторство, а не з природовідповідністю або техновідповідністю.

А. П. Мардер стверджує, що чим гармонічнішим є предмет, чим більш прекрасний він у своєму роді, тим сильніший його емоційний вплив на людину, тим вище міра його краси, тим більш значну естетичну цінність він репрезентує. Але гармонія предмету сама по собі не містить позитивної естетичної оцінки. В залежності від сутності предмета його «відносини» з людиною взагалі й у кожний момент їхньої взаємодії, зокрема гармонія предмету, може служити джерелом як позитивних, так і негативних емоцій. Якщо сутність предмету відповідає або принаймні не суперечить родовій сутності людини, його естетична цінність здобуває для людини позитивне значення і виражається різними модифікаціями категорії «прекрасне». Якщо родова сутність предмету суперечить родовій сутності людини або її суспільному естетичному ідеалу, краса «прекрасного у своєму роді» предмету, його естетична цінність отримує для людини негативне значення і виражається різними модифікаціями категорії «потворне». Відношення до родової сутності людини не закріплено жорстко за тим або іншим предметом. В міру розвитку людства пізнавані ним явища усе більше і більше переходять з області негативних естетичних цінностей в область позитивних цінностей. А вже пізнані явища можуть по-різному сприйматися у залежності від ситуації і безпосереднього суб'єкта сприйняття⁴³.

Високий образ не може бути відверненим від часу і простору, від реальних коренів. Інша справа, що перебіг часу насичує його все новими змістами і значення-

ми, але первісний відзвук усе одно живе, дається взнаки. Зв'язок часів саме і реалізується через життєву повноту і конкретність художнього образу, який несе пам'ять історії, реалії сьогодення, основи майбутньої традиції. Майстер свято вірить у плодючість творчих нащадків для архітектурного новаторства. Це не парадокс — це новаторство, яке розвиває традиції. Потрібно вміти переборювати дурні канони руйнівного модернізму і сковуючих традицій, і рівною мірою шанувати і практично використовувати заповіді давньої мудрості і нових пошуків.

Збереження історико-культурних і архітектурних цінностей, живий розвиток живого міста — це протиріччя розв'язується саме у площині середовищної проблематики. Середовище виступає вищою цінністю, і збереження його ідентичності, плідний розвиток його глибинних ознак і особливостей компенсує неминучі втрати часу. Новаторський розвиток глибинних ознак особливостей середовища, які історично склалися, — магістральний шлях формування повноцінної архітектури. Зв'язок архітектурного об'єкту з містобудівним оточенням, новим або історичним, — лідирування або, навпаки, усвідомлене підпорядкування середовищу, включення в його контекст і, з іншого боку, у будь-якому випадку перетворення оточення новобудовою, точніше, як підсумок — як плідний імпульс творчості: облік того впливу, що середовище робить на новий об'єкт, так само як і у зворотному впливі цього об'єкта на навколишнє середовище.

Однією з найважливіших умов посилення естетичної виразності забудови є функціональне угруповання будинків. В основі просторової композиції окремих локальних містобудівних вузлів повинна міститися соціально-функціональна єдність об'єктів, об'єднаних даною композицією. Просторове змішання функцій настільки різних, як керування і торгівля, культура і побут, порушує цілісність забудови. Прагнення об'єднати в єдине просторове ціле функціонально різноманітні організми призводить до формалізму композиції.

Композиційні ознаки естетики архітектури. Історія архітектури показує різноманітні, часом навіть фантастичні приклади об'ємно-просторової композиційної організації. Архітектурну форму можна розглядати як матеріально відчутну, композиційно виражену грань взаємодії зовнішнього і внутрішнього просторів⁴⁴.

Саме на стику просторів створюється пластична і монументальна архітектурна форма, яка викликає певне естетичне сприйняття міського середовища. Історично склалося, що східний «клімат яскравого світла» впливає на формування міського простору. Замкнений простір більш характерний для храмів давнього Єгипту, римських Колізею і Пантеону, оскільки ці архітектурні споруди зводилися з метою формування одиничного замкненого архітектурного простору. Римське місто зафіксувало нове ставлення до простору. З'явилися чітко організовані відкриті суспільні площі форумів. Якщо давньогрецький акрополь — об'єми, розділені порожнечою, чимось негативним, придатним лише для заповнення, то простір форуму є позитивним⁴⁵. Він сам знаходить форму, сам стає метою формотворчої діяльності. Спорудження форуму — це вже не об'ємні тіла,

що розташовані незалежно. Вони обрамляють площу, підкоряючись обраним для неї обрисам, а відвідувач форуму сприймає їх насамперед як двомірне обмеження «оформленої порожнечі». Виникають громадські споруди (в тому числі сакральні) з грандіозними системами внутрішніх просторів (терми). Суспільна структура незрівнянно більш могутня, ніж та, що була звичайною у грецьких містах. І все ж таки самостійне значення елементів у чітко розчленованих міських організамах зберігалось. Забудова міст Середньої Азії, Близького Сходу і Магриба зливалася у щільні, майже безперервні масиви. В їхній цілісній тканині окремі споруди зовні невідчутні. Навіть така виняткова споруда, як Велика мечеть ал-Валіда у Дамаску (VIII ст.), не має фасадів, не сприймається і не усвідомлюється як об'єм⁴⁶. Лише мінарет, який виникає у перспективі вузької вулиці, портал або фрагмент монументальної стіни, що відкривається між будівлями, свідчать про присутність шанованого будинку. Аби відчутти його як самостійний організм, треба потрапити у середину, немовби переходячи на інший структурний щабель просторової системи, — тут уже домінує цілісність, підлегла простору двору. Вулиця і споруда у містах Сходу не усюди чітко розмежовуються. Вуличний простір раптом виявляється перекритим зверху, проходячи під будівлями або проникаючи в їхнє тіло. Іноді сама вулиця стає одночасно спорудою і комунікаційним простором, шляхом, який зв'язує частини міського організму. Будинками-палацями і будівлями-площами, що доповнюють і підсилюють цілісність безперервної міської тканини, були знамениті базари Сходу. Тут стерте протиставлення внутрішнього й зовнішнього, будинків і не-будинків. Безперервність системи предметно-просторового оточення підкреслена характером життя, що розгортається в її межах. Юрба, що тече уздовж перекритих склепіннями вулиць, заповнювала лави-майстерні, харчевні і мечеті, торговці змішувалися з юрбою, ремісники ухитрялися працювати в самому її потоці. Нероздільне переплетення життя і матеріальних структур і понині зберігають базари Ісфахана, Каїра, Дамаска і Халеба, торговельні куполи Бухари (XVI в.), ринок Алла-Куліхана у Хіві (XIX ст.)⁴⁷. Особливо слід відзначити замкненість і статичність архітектурної інформації, оскільки її стабільність заповнюється декоративною барвистістю і зміною вражень від живої дії.

У XVII ст. естетична ідея регулярного плану з'єднувалася з військово-інженерною концепцією укріпленого міста⁴⁸. Європейський романтизм другої половини XIX ст. включив у свої домагання повернення до втраченої краси міського оточення. Рутинному розплануванню, заснованому на механічному використанні геометрії прямого кута, романтики протиставляли природність тканини середньовічних міст. Опозицію зводили до формальних понять, до протилежності «регулярного» і «мальовничого». У цих спрощених уявленнях стиралися справжня складність і багатство «мальовничого», а регулярність ототожнювалася з механістичною вихолощеністю, рутинною, далекою від живої краси. Протиставлення надовго закріпилося у свідомості, впливаючи на смаки. У зв'язку з цим виникла проблема об'єктивної оцінки естетичних якостей будинків і споруд. Роль оцінки якості як стимулу її підвищення важко переоцінити. Можливість такої оцінки —

неодмінна умова керування якістю. Особливо велика роль «оцінки, що випереджає», тобто оцінки якостей майбутнього предметно-просторового середовища в процесі її формування.

Естетична свідомість. Естетична свідомість є особлива форма суспільної свідомості, відображення в ньому естетичного у всіх його проявах — у матеріальному світі (природному і перетвореному діяльністю людини), у практично-предметній духовній та матеріальній діяльності людини, в інших формах суспільної свідомості, нарешті, в індивідуальній свідомості і самосвідомості людини — суб'єкта естетичних відносин до природи і суспільства⁴⁹. Естетична свідомість тісно зв'язана і з мистецтвом як специфічною формою естетичного віддзеркалення дійсності, і з іншими формами суспільної свідомості — наукою, ідеологією, мораллю, моральністю — які тією чи іншою мірою відбивають естетичні властивості об'єктивного світу. Разом з тим естетична свідомість не тотожна жодній з інших форм суспільної свідомості і жодною мірою до них не зводиться. В рамках естетичного почуття поряд з художнім почуттям як повсякденним рівнем взаємодії людини з творами мистецтва, необхідно виділяти архітектурне почуття, тобто здатність людини сприймати гармонію структурованого простору як форми буття матеріального світу в його найзагальніших просторових закономірностях — симетрії й асиметрії, ритмі і метрі, довжині і компактності, замкненості й відкритості, — котрі виявляються як у штучних, так і в природних просторових формах. Виділення архітектурного почуття є тим більш важливим, що вже у сприйнятті людині даний «цілісний образ речі, відособленої в просторі від інших речей», а «просторова відособленість предмету і його цілісність, об'єктивний зв'язок його властивостей становить об'єктивну основу сприйняття»⁵⁰. Естетичні емоції, переживання, почуття у процесі естетичного пізнання світу зв'язані з живим спогляданням, точніше, — з відчуттям і сприйняттям, і становлять первісну, почуттєву основу естетичної свідомості. Естетичний смак зв'язаний переважно з уявленнями.

Уявлення є перехідною щаблюною пізнання від живого, почуттєвого споглядання до абстрактного мислення. Це перехід «від знання про одичне до суспільного знання про істотне, закономірне»⁵¹. На рівні уявлення естетичне пізнання неначе розширюється на власне естетичну свідомість і естетичне знання. Ці дві сторони віддзеркалення об'єктивного світу тісно зв'язані між собою, невіддільні одна від іншої.

А. П. Мардер визначає: *естетичне знання* — віддзеркалення естетичної реальності, виражене у предметній і логічній формі, тобто у формі понять, категорій, законів. *Естетична свідомість* — віддзеркалення естетичної реальності в образах світу. В першому абстракція охоплює об'єкт як сукупність окремих його сторін, властивостей і відносин, проникаючи крізь зовнішнє в сутність. В другому абстракція охоплює об'єкт у його цілісності, виявляючи сутність у зовнішньому. Естетичне знання існує у вигляді істин, естетична свідомість — у вигляді ідеалів, знання — відображення сущого, свідомість — належного⁵². І далі: істинність естетичного знання означає відповідність його об'єктивній реальності, основні зв'язки

якої фіксуються у вигляді певних законів. В основі краси архітектурної форми лежить об'єктивна гармонія матеріального світу. Сама архітектурна форма — частина цього світу⁵³.

Основний закон краси полягає в тому, що естетична цінність предметів і явищ визначається їхньою внутрішньою гармонією і прямо пропорційна мірі їхнього емоційного впливу на людину⁵⁴. *Естетичні закони*, або *закони краси* — суть специфічна форма прояву, перетинання, взаємодії багатьох інших об'єктивних законів — як природних, так і суспільних. Проте, як і будь-яке інше пізнання, естетичне пізнання приносить людині об'єктивні істини. Зрозуміло, це пізнання являє собою нескінченний процес нагромадження відносних істин, що наближає людське знання до абсолютної істини. Естетичне пізнання відбувається не тільки у вигляді цілеспрямованого пошуку істини (наукового знання), здійснюваного в ході особливого виду людської діяльності, — але й у ході будь-якого виду людської діяльності, кожною людиною в її спілкуванні з зовнішнім світом.

Естетичний архітектурний ідеал тісно, найбезпосередніше зв'язаний з моральними, політичними, релігійним ідеалами тієї або іншої соціальної спільності: формальних і неформальних колективів, класу, суспільства. Він виражає усвідомлене прагнення суспільства до самовдосконалення, що дозволяє людині «знаходити, висувати, обґрунтовувати ту або іншу модель бажаного майбутнього відповідно до його зростаючого естетичного смаку і життєвого досвіду»⁵⁵. Аби виконати роль стимулу самовдосконалення і відповідно, вдосконалення навколишнього світу, естетичний ідеал (як, втім, і ідеал узагалі) повинний мати високу міру абстрактності. Конкретика ідеалу, підміна абстрактного уявлення про належний конкретними формами цього належного позбавляє ідеал його стимулюючої здатності. Більш того, ідеал за своєю природою має бути недосяжний. Прагнення людини до ідеалу аналогічно наближенню до обрису — він постійно віддаляється, відкриваючи нові перспективи.

Естетичне створення у формі понять, суджень, теорій визначає вихідні світоглядні позиції естетичної творчості в архітектурі. Естетична свідомість у формі естетичного ідеалу визначає критерійні позиції творчості, розкриваючи відносини сформованої людиною матерії до її родової сутності. Взаємно доповнюючи один одного, естетичне знання і естетична свідомість створюють методологічну основу формування естетичних цінностей у процесі архітектурної творчості. Архітектурна діяльність за своєю сутністю спрямована на запобігання ентропії архітектурного середовища, тобто на збереження певного рівня її організації. Однак архітектурне середовище — відкрита система, яка функціонує в єдності з навколишнім її матеріальним світом у всіх безмежно численних формах його прояву. Цей світ постійно змінюється. З появою же соціальної форми руху матерії ці зміни здобувають цілеспрямований і поступальний характер. І для того, аби зберігати свою роль просторової організації процесів життєдіяльності людини, архітектурне середовище повинно не тільки відтворюватися (репродукуватися), але і знаходити нові форми. Рішення цієї задачі — поступального розвитку

архітектурного середовища, її безперервного відновлення — належить архітектурній творчості.

Архітектурна творчість виступає, таким чином, як певна сторона архітектурної діяльності, зв'язана зі створенням нових форм об'єктивної реальності. Її можна уявити собі як певний зріз архітектурної діяльності, який не може бути отождествлений з самою діяльністю, але і невіддільний від неї. Разом з тим архітектурна творчість відрізняється від архітектурної діяльності і за об'єктом, і за суб'єктом.

Об'єкт архітектурної діяльності — система «суспільство — середовище», а суб'єкт її — формальні і неформальні колективи, які беруть участь у пізнанні, формуванні і споживанні архітектурного середовища⁵⁶. Кінцевим результатом архітектурної діяльності є форми поведінки людей, котрі визначені середовищем. Об'єктом архітектурної творчості є система «соціальний процес — архітектурна форма», суб'єкт її — люди (колектив), що беруть участь у створенні архітектурної форми — кінцевого результату архітектурної творчості⁵⁷. Включена у загальну систему архітектурної діяльності, архітектурна творчість концентрує в собі у знятому вигляді її основні моменти точно так само, як у предметно-просторових архітектурних формах у знятому виді концентрується вся повнота людської життєдіяльності і суспільних відносин людини.

У своїй багатовіковій історії архітектурна творчість розвивалася як уміння, майстерність, знання, професіоналізм і, нарешті, власне творчість, тобто як створення нового, причому такого нового, котре згодом закріплюється в культурі людства. Це «власне творчість» в архітектурі, як і в будь-якій іншій області людської практики, — особлива діяльність людини, спрямована на те, аби «на підставі сучасних даних прогнозувати деякий майбутній стан, який виникає тільки в тому випадку, якщо... прогнози вірні»⁵⁸. Архітектурна творчість відштовхується від об'єктивного світу і результується об'єктивним світом, але вже у новій його якості. У творчому процесі виділяються три основних етапи: суб'єктивізація об'єктивного світу, генерування й об'єктивізація архітектурного задуму, матеріалізація архітектурної форми. На першому етапі у світлі поставленої задачі відбувається пізнання об'єктивного світу як об'єкту, що має бути змінений. На другому етапі формується первісна ідея майбутньої архітектурної форми, яка поступово перетворюється на уявлення про цю форму. Ця первинна «модель» є гранично схематичною і позбавленою або майже позбавленою конкретних рис. У ній утілена лише загальна структура майбутньої споруди (комплексу), загальний характер його композиції, зв'язок окремих частин. Звичайно це перше наочне уявлення фіксується у начерках, ескізах, макетах. Наступна процедура — насичення загальної структурної схеми майбутньої архітектурної форми конкретним змістом, синтезування окремих елементів в єдину просторову структуру. При нинішніх формах проектування завершується цей етап підготовкою робочої документації. Нарешті, третій етап — втілення задуму в матеріалі.

Строго говорячи, лише другий етап репрезентованої схеми є творчістю. «Архітектурна творчість — один з видів евристичного мислення, що репрезентує

собою складну структуру, яка включає як інтелектуальні, так і емоційно-інтуїтивні і вольові чинники у різних сполученнях і співвідношеннях»⁵⁹. Результат цього мислення — *архітектурний задум* — має ідеальну форму, яка в наступному реалізується в речовинному субстраті.

У випереджальному відображенні дійсності, яким є творчий процес створення ідеальної (у смислі такої, що існує у свідомості) архітектурної форми, архітектор не вільний від законів об'єктивного світу. Ідеальне уявлення про архітектурну форму, архітектурний задум є пізнана сутність майбутньої форми, уявлення про її виконане втілення. Архітектурна творчість не містить у собі якихось особливих властивостей, сторін, моментів або етапів, які можна було б виділити як власне естетичні. Утім, власне естетичні моменти, якості, сторони, етапи важко виділити й у художній творчості. Але в мистецтві створення естетичної цінності становить мету творчості, і вся творчість у силу цього стає діяльністю естетичною. В архітектурі ж мета творчості — створення матеріальної архітектурної форми, естетична цінність якої виступає лише як одна зі сторін її споживчої вартості.

Архітектурний смак та ідеал архітектури. Формування архітектурного смаку й ідеалу відбувається у процесі розвитку естетичного сприйняття навколишнього середовища окремо узятим індивідом і суспільством у цілому. Естетичні властивості природних і штучних форм об'єктивного світу реалізуються в процесі його естетичного сприйняття. Саме в ході цього процесу краса, яка в об'єктивній реальності утримується потенційно в естетичних властивостях предметів, актуалізується як власне краса, отже, можна вважати, що естетичне сприйняття є форма буття краси як форми певних суспільних відносин.

Естетичне сприйняття — це особлива форма психічної діяльності людини, сутність якої полягає в тому, що суспільно значимий зміст об'єктивного світу, внутрішня гармонія і доцільність його форм стають знанням і надбанням окремої людини, і, роблячи на неї специфічний вплив, викликає почуття емоційного комфорту або дискомфорту⁶⁰. Естетичне сприйняття відбувається не само по собі, а як певна сторона, певний момент почуттєвого сприйняття, який, у свою чергу, як правило, сполучено з іншими моторними, сенсорними і психічними процесами або протікає на тлі цих або інших процесів. Співвідношення почуттєвого сприйняття з іншими процесами багато в чому визначає активність, параметри і результати естетичного сприйняття. Це положення є особливо істотним для сприйняття архітектурних форм.

Як зазначає А. П. Мардер, об'єктом естетичного сприйняття є видима або якимось іншим почуттєвим образом сприймана людиною частина матеріального світу, яка утворює речовинну форму того або іншого процесу. «У залежності від актуальних потреб і від цінностей орієнтації суб'єкта, а також у силу вибірковості уваги, певні ділянки почуттєво сприйманого архітектурного середовища стають полем уваги або полем сприйняття... і з увагою сприймаються у певні моменти функціонального процесу»⁶¹. Частина матеріального світу, виділена у полі сприйняття, з'являється перед суб'єктом сприйняття як нерозчленоване ціле, утворене

природними й архітектурними формами, предметами і засобами праці, побуту, живими безпосередніми і непрямими учасниками процесу, у своїй сукупності, що впливають на органи почуттів людини⁶².

Актуальний образ здобуває естетичний окрас під впливом об'єктивних характеристик архітектурної форми у межах, обумовлених естетичним почуттям глядача. При цьому естетичний ідеал стимулює естетичне сприйняття і служить підставою естетичної оцінки архітектурної форми. І так само, як і в становленні потенційного образу, роль естетичного ідеалу є тим більше значущою, ніж він є більш абстрактним. Конкретність ідеалу ускладнює сприйняття. Абстрактність ідеалу дозволяє відчутти естетичну цінність у широкому діапазоні конкретних її проявів⁶³. Як відомо, основну масу відчуттів зовнішнього світу складають зорові відчуття. Та й сама архітектурна форма є тільки зоровим подразником. Однак вона сприймається не органами почуттів самими по собі, а людиною за допомогою органів почуттів. Тому і сприйняття архітектурного середовища зв'язано тією чи іншою мірою з усіма органами почуттів: зором, слухом, нюхом, дотиком і навіть смаком. На зоровий образ архітектурного середовища, як правило, накладаються звукові відчуття (функціональні звуки і шуми, що поглинаються або посилюються архітектурною формою) і запахи (досить згадати стійкий зв'язок специфічних запахів з приміщеннями вокзалів, підприємств суспільного харчування, метро, аптек і лікарень). Безпосередньо або побічно бере участь у сприйнятті архітектурної форми дотик, вносячи в це сприйняття відчуття гладких або шорсткуватих, закруглених або гострих поверхонь, елементів форми. Навіть таке, здавалося б, дуже далеке від архітектурної форми почуття, як смак, у певних процесах робить свій вплив на сприйняття архітектурної форми. Сприйняття архітектурної форми зв'язано також з моторними відчуттями, що або впливають на це сприйняття, або самі змінюються під впливом сприйняття архітектурної форми.

Матеріальний світ стає об'єктом почуттєвого і естетичного сприйняття лише при наявності суб'єкта цього сприйняття, тільки будучи включеним у потреби й установки людини як активної сторони естетичних відносин. Кожний акт естетичного сприйняття відбувається в умовах, визначених в основних рисах умовами життя суспільства. Тому і людство в цілому, і окремі спільності людей незримо присутні в кожному індивідуальному акті сприйняття як його непрямі або опосередковані суб'єкти. У впливі на людину навколишнього предметно-просторового середовища і відповідно у сприйнятті її людиною можна, слідом за А. П. Мардером, виділити п'ять основних рівнів⁶⁴:

- фізіологічний — неусвідомлене відчуття навколишнього середовища, зв'язане з почуттям комфортності або дискомфортності діяльності;
- психофізіологічний — нагромадження певної інформації, яка дозволяє людині вільно орієнтуватися в середовищі;
- психологічний — усвідомлення істотних зв'язків між формами предметно-просторового середовища і компонентами функціонального процесу, перетворення елементів середовища на умови і специфічні знаряддя діяльності;

— емоційний — відчуття почуттєвого задоволення від взаємодії із середовищем;

— власне естетичний — сприйняття гармонії предметно-просторового середовища й її єдності з функціональним процесом як чинника і джерела духовної насолоди участю у функціональному процесі.

Кожен наступний, більш високий рівень впливу архітектурного середовища на людину і відповідно сприйняття цього середовища не знімає більш низькі рівні, а включає їх у себе як необхідну складову, як послідовні етапи освоєння середовища. При цьому *вищою формою архітектурного середовища* варто вважати таке сприйняття, в результаті якого людина одержує естетичну насолоду не від самого сприйняття, а саме від участі у процесі, неодмінним компонентом і умовою якого є сприймане середовище. «Естетичне сприйняття завершує процес архітектурного освоєння матеріального світу в його конкретній одиничній формі і стає початковим етапом роботи над іншою конкретною одиничною формою, впливаючи за принципом зворотного зв'язку на всю систему архітектурної діяльності»⁶⁵.

Архітектурна композиція зв'язує естетичні потреби суспільства з його естетичним ідеалом⁶⁶. Цей зв'язок виявляється в рамках певної культури і відбиває властиву їй суперечливу єдність стійкого і мінливого, сформованого і такого, що формується, загального й особливого. Значне місце в архітектурній композиції посідає поняття стиль.

Стиль в архітектурі — це історично сформована відносно стійка спільність засобів і прийомів формоутворення і, відповідно, істотних рис архітектурної форми, обумовлена соціальним характером архітектурної творчості⁶⁷. Стиль архітектури, з одного боку, закріплює в архітектурній формі досягнення архітектурного процесу пізнання і перетворення об'єктивного світу, а з іншого боку — поєднує ці досягнення з поза-архітектурними процесами природи і суспільства, переломлюючи ці процеси через почуттєво сприйману речовинну архітектурну форму. Архітектурна форма, як і будь-який інший штучний предмет, знаходить у стилі «свідчення приналежності до певної культури, до того або іншого її соціально-історичного шару. Стиль предмету — це не просто його зовнішня форма, а в першу чергу характер його матеріального і духовного функціонування усередині даної культури, іншими словами стиль виявляє функціональні особливості предмета або явища»⁶⁸. Стиль архітектурної форми виражає наближення її до естетичного ідеалу тієї або іншої соціальної спільності, тієї або іншої культури. У цьому смислі стиль архітектурної форми є уречевлений, оформлений, упредметнений ідеал.

Оскільки естетичний ідеал не має своєї конкретної форми, стиль не може бути заданий як зразок для наслідування. Він створюється стихійно в результаті творчої діяльності багатьох людей (стиль епохи, стиль етносу, фірмовий стиль) або однієї людини (школи) протягом багатьох років (стиль майстра, стиль архітектурної школи). У всесвітній історії, відзначав Гегель, завдяки діям людей, крім тих результатів, що люди прагнуть досягти у своїх діях, виходять ще інші результати⁶⁹.

Люди домагаються задоволення своїх потреб і інтересів, але при цьому об'єктивно здійснюється і щось таке, що є приховано наявним в їхніх діях і не усвідомлюється ними. Інтереси людей зіштовхуються між собою, і під дією багатьох перехресних сил виявляється якийсь загальний результат, про який ніхто з учасників цього процесу, іноді безпосередньо не зв'язаних один з одним, часом навіть не думав.

Щось подібне відбувається і з формуванням стилю. Архітектор прагне уречевити свій естетичний ідеал, але його творчість перехреснується з творчістю інших архітекторів. У результаті поряд з індивідуальним творчим пошуком відбувається і процес суспільної творчості, обумовлений взаємовпливом і суспільною обумовленістю творчості кожної окремої людини як члена якоїсь людської спільності. На індивідуальність архітектора накладає відбиток об'єктивна спільність соціальних умов творчості (світогляд, суспільний уклад, соціальне замовлення, рівень техніки, естетичний ідеал), вносячи в його індивідуальну творчість загальні риси, хоча і не детермінуючи цю творчість у конкретній формі. Стиль виробляється протягом більш-менш тривалого часу спадкоємного розвитку тих або інших форм у ході закріплення, уточнення, вдосконалення апробованих практикою споживання архітектурної форми її окремих сутнісних і образних рис. Стиль виявляється як такий після того, як він склався і здобув конкретні стійкі риси. Поняття стилю має яскраво виражену ретроспективну спрямованість.

Становлення стилю — живий, непрограмований процес, зв'язаний з невизначеністю естетичного ідеалу⁷⁰. Естетичний ідеал — конкретно-почуттєве уявлення про вищу норму естетичної довершеності й шляхи її досягнення. Практичне здійснення й вираження естетичного ідеалу передбачає як свою необхідну передумову свободу у всій сфері життєдіяльності суспільної людини. Конкретизація ідеалу позбавляє цей процес його живого змісту і значною мірою обмежує область архітектурної творчості. Будучи заздалегідь сформульовані і задані, такі характеристики означали б відмовлення від творчого начала у формоутворенні. Робота архітектора «у стилі», використання стилю як замітника естетичного ідеалу може бути лише стилізаторством, поза залежністю від того, чи прийнятий як такий конкретний ідеал як один зі стилів, що затвердилися в архітектурі, або стиль, сконструйований думкою. Закріплення естетичного ідеалу в конкретних уявленнях про ті або інші прийоми організації простору (наприклад, круглий зал, купольне покриття), у тих або інших засобах реалізації форми (симетрія, асиметрія) і, тим більше, у конкретних архітектурних формах (наприклад, у формах ордерної системи) заперечує живу сутність стилю і заміняє стиль канонам⁷¹.

Історія архітектури знає чимало випадків канонізації стилю. Недавнім прикладом такої канонізації може служити розвиток радянської архітектури 1950-х рр., коли як канон архітектурної краси була прийнята ордерна система в описі і трактуванні ренесансного майстра архітектури Дж. Б. да Віньйоли. Значною мірою канонізувалися і принципи так званого сучасного руху. Але розвиток архітектури, як і будь-якого виду творчої діяльності, зв'язаний не з канонізацією краси, а з подоланням канонів, що складаються⁷².

Формувати предмет і простір «за законами краси» і законам стилю і формувати красу і стиль за законами — далеко не одне й те саме. У першому випадку людина пізнає і використовує об'єктивні закони матеріального світу, у другому — нав'язує цьому світу суб'єктивні і внаслідок цього обмежені уявлення про красу і стиль, які переходять в уявлення про вічну красу, не зв'язану з місцем, часом і функцією форми.

Зовнішньою протилежністю канону є *мода* — тимчасове панування певного естетичного смаку, швидка зміна естетичних переваг. На перший погляд, мода стимулює пошук нового. Але мода орієнтована на нове і приймає нове не як краще, чим старе, а як інше. Імовірність того, що це нове і є краще, відносно невелика. Мода — явище не творче, а руйнівне, тобто антиархітектурне за самою своєю суттю. На відміну від новаторства повалення старих форм в угоду моді не вносить у розвиток архітектури позитивні зміни, оскільки відмовлення від сформованого, стійкого зв'язане у моді не з глибинними явищами пізнання об'єктивного світу, а зі стихійною зміною оцінок зовнішньої форми⁷³. *Канон* і *мода* — дві сторони одного й того саме антиісторичного явища підміни природного стилеутворення штучним стиленаслідуванням. Справжнє стилеутворення — природний історичний процес, швидкість якого визначається лише іманентними законами розвитку архітектури в рамках, зумовлених суспільним розвитком соціальних і естетичних потреб, соціального і естетичного ідеалу⁷⁴.

Естетичне переживання архітектури. Естетичне переживання архітектури багато в чому зв'язано з процесами відновлення в архітектурі. Інновації (відновлення) в архітектурі — це реакція її складної саморегульованої системи на зміни, що виникають з часом у ній самій і поза нею. Без постійного відновлення архітектура взагалі не змогла б виконувати свою соціальну і естетичну місію. У процесі сприйняття архітектурного середовища архітектурні форми реалізуються не тільки у своїй функціональній (предметній) сутності, але і як певна цінність, у тому числі цінність естетична. Естетична оцінка є вираження естетичної цінності предметів у специфічних термінах «красивий», «прекрасний», «потворний». У своїх формально-логічних основах естетична оцінка не відрізняється від інших типів оцінки і визначається суб'єктом, предметом, характером і підставою. Естетична оцінка відносна, вона змінюється в залежності від її суб'єкта, та й в одного суб'єкта оцінка з часом може змінюватися⁷⁵. Неоднозначність оцінки відбиває суб'єктивну сторону ціннісних відносин. Сама сприймана архітектурна форма — об'єкт цих відносин — має стабільні об'єктивні властивості, які характеризуються певними кількісними параметрами, й її естетична оцінка знаходиться у безпосередній залежності від цих параметрів⁷⁶.

Класична тріада Вітрувія, яка ствердилася і в сучасній теорії архітектури, механічно ставить в один ряд і підсумовує не тільки властивості і відносини, але і поняття різного рівня, які у принципі не можуть зводитися до єдиного. У будь-якій предметній формі кожна властивість або відношення повинне розцінюватися з погляду властивості або відносини більш високого рівня. Тому конструкції будинку (міцність

його) повинні розглядатися не на рівні з його корисністю, а з погляду корисності⁷⁷. Корисність же будинку повинна розглядатися не на рівні з красою, а з огляду його естетики, тобто краса будинку є більш високий рівень його ієрархічної організації, ніж корисність. Інакше кажучи, краса предметної форми кінець-кінцем є основна мета її створення і буття. В естетичному споживанні перевіряється і стверджується міра досконалості предметного світу, його доцільність і людяність⁷⁸.

Естетичні властивості архітектурної форми реалізуються в процесі естетичного сприйняття. Як слушно вважає А. П. Мардер, цей процес містить у собі два зв'язані між собою суперечливою єдністю моменти: *гедоністичний і аксіологічний*. Сприймаючи естетичні властивості архітектурного середовища як відчуття її краси, людина відчуває емоційно-психологічний комфорт і насолоджується цією красою. Разом з цією насолодою в процесі естетичного сприйняття предметно-просторового середовища формується естетична оцінка цього середовища в цілому й окремих її складових — будинків, споруд, елементів благоустрою й оформлення тощо. Естетична оцінка, з одного боку, результує насолоду красою, а з іншого боку — стимулює цю насолоду. Гедоністичний аспект естетичного сприйняття середовища зв'язаний зі споживанням його як результату архітектурної творчості, і до певної міри виступає як мета цієї творчості. Аксіологічний аспект сприйняття є частиною і невідмінною умовою самого процесу формування середовища, своєрідним регулятором архітектурної творчості (*див.* попередній розділ). «Естетика архітектури як наука традиційно зосереджувалася на пізнанні механізму, форм і методів емоційного впливу архітектурного середовища на її споживача, у центрі її уваги був гедоністичний аспект естетичного сприйняття. В останні роки в центр уваги естетики більш активно включається пізнання аксіологічного аспекту естетичної оцінки архітектурного середовища. Це зв'язано в першу чергу з посиленням в архітектурній діяльності цілеполагання, прагнення до цілеспрямованого впливу архітектурного середовища на людину. Обмеженість засобів і трудових ресурсів, які може виділити суспільство на формування цього середовища, поширюють на це формування загальну вимогу посилення корисного для суспільства ефекту. За цих умов оцінка естетичних якостей предметного середовища і складових її споруд здобуває першорядне значення»⁷⁹.

При сприйнятті архітектурної форми і супровідній для цього сприйняття естетичній оцінці у свідомості людини обов'язково присутня соціально обумовлена шкала цінностей, за якою здійснюється відлік цінності сприйманого об'єкту. Іншими словами, естетична оцінка, як і будь-яка інша оцінка, являє собою усвідомлене або неусвідомлене зіставлення видимого зі знайомим, що раніше відклаалося у свідомості у формі уявлень про естетичні цінності взагалі, естетичні цінності архітектури зокрема⁸⁰.

Нове, будучи новим, саме по собі не може сприйматися як естетично цінне, оскільки воно порушує звичні уявлення про красу. Певним компенсатором нерозуміння естетичної цінності нового спочатку служить естетична цінність самої новизни. У результаті наступного усвідомлення почуттєво сприйманої форми або

складається негативна оцінка явища, що виходить за рамки сформованого стереотипу, або змінюється стереотип естетичної цінності. Скажімо, після звичних кам'яних (цегельних) колон, які мають видиму масу, здатну нести навантаження, тонкі залізобетонні стовпи, навантажені багатоповерховим будинком, не могли сприйматися як красиві. Разом з тим сприйняття їх могло характеризуватися поняттями «незвичайне», «свіже», «цікаве», які не несуть позитивної естетичної оцінки, але висловлюють наявність певної естетичної цінності. Поширення цього прийому, який супроводжувався усвідомленням, з одного боку, міцності (конструктивної надійності) опори, а з іншого боку — усвідомленням раціонального використання матеріалу, відмінного за своїми фізичними даним від цегли і каменю, привело до оцінки такого рішення як позитивно естетичного. Більше того, згодом естетичний стереотип опори як форми масивної був замінений новим естетичним стереотипом опори як форми напруженої.

Нова архітектура вимагає нових естетичних уявлень і сама формує ці уявлення. Індустріалізація будівництва — надійна основа й об'єктивно закономірна передумова підйому архітектури на якісно більш високий щабель розвитку, підйому, непорівнянного за своєю соціальною й естетичною значимістю з жодним із переломів, які відбувалися в історії архітектури. Тому повинно йти не про орієнтацію нових архітектурних форм на форми минулих епох, і навіть не про зіставлення їх між собою, а про ствердження в професійній і споживчій свідомості естетичної цінності нової архітектури на основі глибокого і цілеспрямованого освоєння можливостей і засобів, наданих сучасному архітектору новими економічними умовами, котрі різко відрізняються від аналогічних умов нещодавніх (соціалістичних) часів, і про стимулювання прискорення самого цього прогресу⁸¹.

Управління естетичним рівнем архітектури і свобода творчості. Естетичний рівень архітектури — це естетична оцінка об'єкту архітектури як такого, що відповідає вимогам суспільства. З точки зору управління естетичною якістю архітектури найбільш істотними є сама можливість і методи оцінки не реально-предметно-просторового середовища (така оцінка, здійснювана в процесі життєдіяльності, не може змінити естетику вже створених форм), а проєктованого середовища. Здійснювана на стадії проєктних розробок, естетична оцінка архітектурної форми в її ідеальному бутті, що передре буттю реальному, дозволяє вибрати для реалізації оптимальний варіант архітектурної композиції містобудівних утворень, комплексів будинків, окремих будинків і споруд і, що не менш важливо, запрограмувати потрібний вплив архітектурного середовища на його потенційного споживача.

Однак у процесі управління естетичним рівнем архітектури виникають наступні проблеми:

- визначення естетичної концепції принадною для суспільства;
- диференціація естетичних поглядів на архітектуру всіх суб'єктів архітектурного процесу;
- необхідність вироблення загального компромісного рішення.

Також слід відзначити, що кожний з суб'єктів архітектурного процесу має свою систему заходів впливу один на одного, що значною мірою ускладнює управління естетичним рівнем архітектури. Тому естетичні ідеали, сформовані суб'єктами архітектурного процесу, визначаються об'єктивними інтересами кожної зі сторін. Отже, «основна задача архітектурної творчості — створення матеріально-практичної цінності; естетична творчість виступає тут лише як одна з його сторін, не самоціль, а необхідна умова досягнення основної мети. Можна сказати, що *твір мистецтва створюється для естетичного сприйняття й існує у світі тому, що воно естетично, а твір архітектури має бути естетичним тому, що він існує в матеріальному світі, й у силу цього не може не бути об'єктом естетичного сприйняття*. Твір мистецтва є тому, що він — частина естетичної реальності, а твір архітектури — частина естетичної реальності тому, що він є»⁸².

Свобода творчості архітектора зв'язана з необхідністю постійного пошуку компромісного рішення з іншими учасниками архітектурного процесу, що значною мірою призводить до її обмеження. Також обмежниками свободи творчості архітектора є: бюджет, фінансові засоби необхідні для реалізації архітектурного проекту; смак і естетичні ідеали головного архітектора міста, замовників і суспільства в цілому, що не завжди збігаються з поглядами архітектора; власні творчі можливості архітектора, його талант і рівень підготовки.

Головним ворогом свободи творчості архітектора, на жаль, дуже часто є його власний низький рівень професійної кваліфікації. Для великих архітекторів проблема обмеження свободи творчості не стояла. Так, наприклад відомий радянський архітектор, академік І. О. Фомін (1872–1936), раціонально використовуючи власний творчий потенціал, завжди наважувався виходити за рамки певного архітектурного стилю, незважаючи на всі перешкоди. Ми бачимо, що проблема свободи творчості архітектора, у першу чергу, залежить від нього самого, його здібностей і можливостей. Однак, слід також пам'ятати про колективний аспект архітектурної творчості, який став домінуючим у ХХ столітті. Якщо раніше архітектурна творчість носила суто індивідуальний характер, в ХХ столітті він був утрачений. Йому на зміну прийшла колективність проектних рішень, що збільшила позиції свободи творчості архітекторів, змушених іти на черговий компроміс з оточенням: замовником, суміжниками, суспільними умовами тощо. Значною підмогою свободі творчості є новаторство в архітектурній діяльності як спосіб подолання конфліктних ситуацій, які виникають унаслідок протиріч розвитку архітектури.

Архітектор, створюючи штучний світ для усіх процесів соціальної життєдіяльності, не може не бути філософом в своїй творчій сфері. Саме якість філософа-творця й відрізняли завжди видатних зодчих, оскільки на початку їх творчості завжди стояла ідея, задум, в основу якого було покладено певне філософське й естетичне ставлення до світу, філософське розуміння цілей своєї діяльності, філософське ствердження певних ідей в результатах своєї творчості. Саме так й може виникнути виправдане розуміння високої соціальної цілі, престижності й значення архітектурної діяльності, архітектурна самосвідомість своєї соціокультурної діяльності в суспільстві.

1. Боров Ю. Б. Эстетика. — М., 1981. — С. 28.
2. Лосев А. Ф. Эстетика // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 570.
3. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988. — С. 18.
4. Лосев А. Ф. Эстетика. — С. 570.
5. Мардер А. П. Эстетика архитектуры // Архитектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — К., 1995. — С. 317.
6. Scruton R. The Aesthetics of Architecture. — Princeton; New Jersey, 1979. — P. 2–3.
7. Там само. — P. 4.
8. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 12.
9. Слід назвати праці В. А. Глазичева, Г. З. Каганова, Г. С. Лебедевої, А. О. Пучкова, О. Г. Раппапорта, Г. І. Ревзіна, М. І. Розенфельда, Н. І. Смоліної, А. В. Стародубцевої, В. Л. Хайта, С. О. Шубович та ін.
10. Минервин Г., Федоров М. Предмет и задачи технической эстетики. — Вып. 1. — М., 1968. — С. 46.
11. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 13.
12. Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. — М., 1979. — Вып. 6. — С. 223.
13. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы (1927 г.) // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 14, 15.
14. Там само. — С. 45.
15. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 13–14.
16. Там само. — С. 54.
17. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
18. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 46–48.
19. Там само. — С. 47.
20. Там само. — С. 40.
21. Див.: Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. — М., 1983. — С. 40–347.
22. Лебедев В. В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. — М., 1993. — С. 59.
23. Там само. — С. 58.
24. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 37.
25. Там само. — С. 35.
26. Боров Ю. Б. Эстетика. — С. 14.
27. Иконников А. В. Архитектура XX века: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2. — С. 340.
28. Див.: Пучков А. А. Пространство Византии: Постановка проблемы «архитектуры гротеска» в контексте византийской истории XIII — первой половины XV веков // Самватас. — 1992. — № 7. — С. 143–183.
29. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 34.
30. Боров Ю. Б. Эстетика. — С. 88.
31. Буткевич О. Красота: Природа. Сущность. Формы. — М., 1983. — С. 122.

32. Див. більш ретельно: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М. 1968; Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. — М., 1973.
33. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 43.
34. Буткевич О. Красота: Природа. Сущность. Формы. — С. 125.
35. Мардер А. П. Краса в архітектурі // Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 142.
36. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 156–161.
37. Там само. — С. 96–97.
38. Там само. — С. 98.
39. Там само. — С. 37.
40. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. — М., 1956. — С. 79.
41. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 38.
42. Философия. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 29.
43. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 38.
44. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986. — С. 42.
45. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. / Пер. сангл. — М., 1986. — С. 39.
46. Там само. — С. 40.
47. Там само. — С. 45.
48. Там само. — С. 47.
49. Мардер А. П. Естетична свідомість // Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — С. 319.
50. Спиркин А. Г. Теория познания // Большая Советская Энциклопедия: В 58 т. — М., 1968. — Т. 42. — С. 241.
51. Там само.
52. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 42.
53. Там само.
54. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990. — С. 95.
55. Семиотика и искусствоведение: Современные зарубежные исследования (Сб. переводов). — М., 1972. — С. 18.
56. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 79.
57. Там само. — С. 82.
58. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. — М., 1976. — С. 26.
59. Бархин Б. Г. Эвристика и архитектурное творчество // Машинный метод проектирования: Тез. докл. к совещанию «Архитектурная форма и научно-технический прогресс». — М., 1972. — С. 9.
60. Борев Ю. Б. Эстетика. — С. 71.
61. Сердюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — Львов, 1979. — С. 9.
62. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 49.
63. Сердюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — С. 13.
64. Мардер А. П. Эстетика архитектуры. — С. 50.
65. Там само. — С. 51.

66. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — С. 203.
67. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры. — С. 118.
68. *Борев Ю. Б.* Эстетика. — С. 186.
69. Философия. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 359.
70. Див.: *Капун А. И.* Стиль и архитектура. — М., 1985; *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. — Киев, 1994.
71. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры. — С. 123.
72. Там само. — С. 93.
73. Там само. — С. 95.
74. Там само. — С. 96.
75. Там само. — С. 100.
76. Там само. — С. 102.
77. *Азгальдов Г. Г.* Методы определения качества проектных решений воинских объектов: Автореф. дис. ... канд. техн. наук. — М., 1968. — С. 29–30.
78. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры. — С. 98.
79. Там само. — С. 99.
80. Там само. — С. 203.
81. Там само. — С. 203–204.
82. Там само. — С. 139–140.

Розділ восьмий

ЕТИКА АРХІТЕКТУРИ



Єдність природи етики і архітектурної творчості. Думка про глибокий взаємозв'язок архітектури й етики була сформульована у вигляді своєрідної

аксіоми в одній з оксфордських лекцій Джона Рьоскіна 1870 року: «... мистецтво нації, поки вона існує, буде з математичною точністю, яка не допускає ані помилок, ані виключень, служити показником її моральності»¹. Архітектура, яка розумілася Рьоскіним як «рама» усіх інших мистецтв, була головним носієм цієї ідеї. На жаль, справедливість формули, виведеної відомим англійським письменником і мистецтвознавцем, впливовим ідеологом прерафаелітів, підтверджує те архітектурно-містобудівне доквілля, яке склалося на вітчизняному терені протягом 1930–1990-х рр. і яке ми зараз поступово долаємо. Численні втрати видатних пам'яток культури, поступова деградація професії архітектора й зів'язання зодчества як області творчості були протягом довгого часу співзвучними духовному й моральному спустошенню тодішнього суспільства. Академік Д. С. Лихачов, говорячи про провідну роль архітектури і містобудування в *екології культури*, зазначав, що «питання про моральнісну екологію не лише не досліджується, але навіть не поставлене нашою наукою як щось ціле й життєво важливе для людини»². Дійсно, до теперішнього часу практично не існує праць, в яких би досить повно розглядалися етичні аспекти архітектури. «Техніка, яка сама є продуктом культури, служить іноді більшою мірою умертвінню культури, ніж продовженню її життя. Бульдозери, екскаватори, будівельні крани, котрі управляються людьми бездумними, неосвіченими, знищують і те, що в землі ще не відкрито, і те, що над землею... Навіть самі реставратори, керуючись своїми власними, недостатньо перевіреними теоріями або сучасними уявленнями про красу, стають значною мірою руйнівниками пам'яток минулого, ніж їх охоронцями. Знищують пам'ятки і містобудівники — особливо, якщо вони не мають чітких і повних історичних знань. На землі стає тісно для пам'яток культури не тому, що землі мало, а тому, що будівельників притягують до себе старі місця, обжиті й від того такі, що здаються особливо красивими й цікавими для містобудівників. Містобудівникам як нікому потрібні знання в галузі екології культури»³. З огляду на останнє не можна не звернути увагу на парадокс: пам'ятки архітектури заважають містобудівникам лише там, де вони існують. А оскільки містобудівний розвиток тією або іншою мірою опікується центром цього розвитку — історичним центром міста, — тому

й проблеми з охороною, збереженням та реставрацією пам'яток виникають лише там, де існують проблеми з розвитком міського центру. Саме тут — продовжуючи думку Д. С. Лихачова, — слід з особливою увагою дивитися на питання етики створення нової архітектури.

Як не дивно, більш цілеспрямовано питаннями етики в архітектурі займалися зарубіжні архітектурознавці. Однак, одні з них обмежувалися констатацією моралістичних властивостей архітектури, інші ж, займаючись студіюванням змістовної сторони зодчества, не згадали її етичні властивості як самостійну область. Тим не менше, слід виокремити найбільш значні праці в цій області, які належать англійським архітектурознавцям Дж. Скотту, Д. Воткіну, Р. Скратону⁴.

Сполучаючи в єдиній площині такі поняття як архітектура і етика, ми говоримо про принципову можливість пристосування морального критерію до архітектури. На наш погляд, така можливість є результатом концептуальної природи зодчества, яке — як і образотворче мистецтво, література, театр — пов'язано з етичними категоріями в силу своєї приналежності до форм суспільної свідомості. Нам уявляється можливим виходити з тієї констатації, що морально-етичні аспекти архітектури не є чимось «зовнішнім» й чужим її власній природі, а входять в її зміст і функцію. При такій постановці питання у розгляді етичної ролі архітектури на перший план висувається людина, з усіма її потребами матеріального і духовного планів.

Спираючись на головні функції моралі — регулятивну, пізнавально-орієнтаційну і виховну, — нами робиться спроба прослідкувати зв'язок цих функцій з архітектурою як у сфері професійної творчої діяльності архітектора, так і в області сприйняття архітектурного середовища. Недостатність дослідження цієї проблеми на теоретичному й прикладному рівнях примушує звернутися до відповідної спадщини тих культур, в яких взаємодія етичних й естетичних аспектів становлять одну з найбільш характерних особливостей.

Моральні цінності в архітектурі. У греків VIII ст. до н. е. слово *етика* означало людське житло, лігвище звірів⁵, згодом, у IV с. до н. е. термін «етика» як позначення окремої області дослідження уперше з'являється у Аристотеля («Нікомахова етика», «Велика етика», «Евдемова етика»). Таким чином, за етимологічним походженням (*ēthos, ēthikōs* — воно зв'язувалося з просторовою організацією життя, звичкою, звичаєм. Надалі поняття *етика* означає звичай, удачу, характер і зв'язується з моральним (соціальним, але не силовим) імперативом регулювання оптимальної поведінки людини. Архітектура як також доволі абстрактне поняття споконвічно крокує рука об руку з етикою, створюючи просторову організацію життя і просторове регулювання соціальної поведінки людини. Вона йде по тротуару, заходить у двері, піднімається сходами: її поведінка, таким чином, регулюються архітектурними засобами. У багатьох випадках архітектура є безпосереднім інструментом етики.

Етика — наука, що вивчає походження, зміст і розвиток явищ моральності і моралі. *Моральність* — система норм поведінки членів певної людської

спільності (колективу, суспільства) в історично окреслених умовах. *Моральні відносини* — дії людей, спрямовані один на одного з приводу дотримання чи порушення моральних норм. Що б людина ні робила, її дії отримують моральну оцінку. Це повною мірою відноситься й до архітектури, котра крім естетичного впливу завжди несе вплив процесуальний, діяльнісний. Кожний архітектурний об'єкт отримує не лише естетичну, але й моральну оцінку своєї доречності, суспільної користі, впливу на життя сусідів і перехожих. *Моральність в архітектурі* може бути окреслена наступним чином: об'єкт, котрий ти будуєш як архітектор, має радувати не тільки тебе, але й інших людей.

Моральність є історичною. У багатьох напівдиких народів дотепер убивство, грабіж і злодійство вважаються справою цілком шляхетною, такою, якою вони не зачіпають інтереси членів громади. Архітектурні норми і традиції є так само історичними, причому їхня історія відбиває історію і соціальну, і моральну. Прагнення перетворити будинок на фортецю реалізується архітектурно, але виникає або зникає, враховуючи моральний клімат епохи. А от полігамія (багатоженство), що є моральною нормою у деяких східних народів, архітектурно реалізується в гаремі.

Особливо наочно це виявляється в етикетних нормах — стандартному втіленні моральності для стандартних ситуацій. Більшість значимих подій етикету, як то: приймати парад чи зустрічати гостей, відкривати бал або роздягатися, — програмуються архітектурно. Палладіанські сходи відрізняються від евакуаційних сходів спочатку процесуально, а вже потім — естетично. Причому процесуальність, як правило, визначається саме нормами етикету.

Мораль — це особистісне розуміння й оцінка суспільної регуляції людської поведінки. Моральність і мораль, з одного боку, взаємно припускають один одне, і взаємно переходять один в одне. З іншого боку, вони перебувають у протиріччі, як атрибути частини (індивіду) й цілого (спільності).

Отже, мораль і моральність тісно зв'язані з архітектурою. З одного боку, багато їхніх функцій реалізуються за допомогою архітектури, матеріалізуються в архітектурі, закріплюються й відтворюються за допомогою архітектурних форм. З іншого, — архітектура як діяльність винятково суспільна, у кожному своєму кроці регулюється моральними і моральнісними нормами, зазнаючи на собі усі їхні протиріччя.

Найбільш яскраве вираження моралізуючого напряму думки дав у середині ХІХ ст. англійський письменник і теоретик мистецтва Джон Рьоскін. Спираючись на принцип єдності краси і добра, він висунув твердження, що предметне оточення суспільства несе свідчення його морального стану. У книзі «Сім світочів архітектури» (1849 р.) згадуваний вище Рьоскін писав: «Порушення істини, що ганьбить поезію і живопис, звичайно зв'язується з розумінням їхнього сюжету. Але в архітектурі можливо інше, менш тонке і більш низьке перекручування істини: хибність вираження природи матеріалу чи якості роботи. І це в повному розумінні слова неправда, котра заслуговує на осудження як будь-який аморальний учинок; вона неварта як для архітектора, так і для всієї нації...», убогість бідності

можна простити, сувору утилітарність можна поважати. Але що, крім презирства може викликати низькість обману?»⁶ Отже, для Рьоскіна немає сумнівів: архітектура (на кшталт будь-якого мистецтва) повинна цілком підкорятися корисності. Поняття це він тлумачив широко, ставлячи задачу етичного вдосконалення людини. Але і власне практичні принципи Рьоскін зв'язує з моральними. Будь-яка річ повинна насамперед добре відповідати призначенню — ця вимога має для Рьоскіна незаперечний етичний зміст.

Головними носіями архітектурної моралі є замовники й архітектори. Тому передусім слід розглянути основні функції моральності і моралі.

Регуляторна функція — формування суспільних ідеалів, норм, принципів, традицій, звичаїв, заповідей, авторитетів, ідеалів суспільної думки. Суспільні ідеали, будь то служіння багатьом богам, одному Богові, державній чи незалежності світової революції, втілюються у сакральних спорудах, просторовому процесуальному середовищі для хресного ходу, військового параду, демонстрації трудящих, язичницьких жертвопринесень на altarі. Авторитет теж закріплюється архітектурно, причому не обов'язково у грандіозності пірамід, соборів і палаців рад, але й у горезвісному мінімалізмі «бочки Діогена».

Оцінна функція — порівняння вчинків людей, їхніх намірів, особистих якостей з моральними нормами. По-перше, кожна споруда є об'єктом не тільки естетичної, але й моральної оцінки діяльності замовника й архітектора. Нам часто приходиться зіштовхуватися з тим, що будівництво будинку відповідає містобудівним і естетичним нормам, але суперечить нормам моральним: ущільнення сформованої забудови погіршує умови життя мешканців старих кварталів, «навала» на зелені зони й узбережжя позбавляє людей звичних місць відпочинку. По-друге, моральні оцінки подій і особистостей традиційно матеріалізуються у пам'ятках, сакральних і меморіальних спорудженнях: Храм Василя Блаженного, меморіал Віктора Еммануїла II, президентські бібліотеки в США, музеї революції, війни, голодомору і т. ін., — усі ці споруди є носіями моральних оцінок, і в цій якості є важливими пам'ятками історії.

Функція, котра орієнтує, — адаптація повсякденної поведінки людини до законів гуртожитку, постійне нагадування про те, що вона не одна й повинна враховувати інтереси оточуючих людей. Якщо є бруковані доріжки, ходити треба по них, а не по газону; вітрина магазину показує, чи треба тобі заходити усередину; а прохідна на режимному об'єкті з упевненістю показує, що ти там не потрібний, ще до того, як вступиш у конфлікт з охоронцем.

Мотиваційна функція — внутрішнє обґрунтування активності людини моральними нормами. З точки зору моральності, мотиви поділяються на шляхетні, низькі й вимушені. Це повною мірою виявляється у містобудівній діяльності — як класифікація мотивів будь-якого архітектурного задуму. Мотиви будівництва будинку для себе, будинку на продаж і церкви для усіх принципово різні. Це не означає, що якісь з них свідомо погані чи шкідливі. Але вони різні. І це слід враховувати як в організації містобудівного процесу, так і в оцінці результату. Моти-

ваційна функція архітектурної форми безпосередньо впливає з взаємовідносин між суспільством, замовником, архітектором і користувачем.

Пізнавальна функція — виховання людини в душі визначених суспільством моральних принципів; моральна соціалізація і пізнання значень гарних і поганих вчинків. По-перше, цю функцію так само виконують меморіальні («меморативні», у термінах О. Г. Габричевського⁷) об'єкти, що пропагують високі зразки моральності. По-друге, і соціальний устрій суспільства, і місце в ньому людина пізнає значною мірою за допомогою архітектури. Вона живе у хатині чи в палаці, їй доступні або недоступні блага архітектури. Це стає істотною ознакою формування соціальної спільності, що визначає моральні ідеали. У межах однієї соціальної групи, наприклад, в одному селі, є гарні й негарні будинки, що говорять про спосіб життя їхніх хазяїв, про працьовитість, акуратність й інші моральні якості, стаючи моральним орієнтиром.

Комунікативна функція — забезпечення взаєморозуміння і спілкування людей на основі загальних моральних цінностей, що виявляються в співробітництві, товаристві, любові, спільному житті. Архітектура не просто створює штучне середовище, де відбувається таке спілкування, але й сама є носієм комунікації, відображеної за допомогою мови архітектурних форм.

Етика вивчає не тільки доцентрові, але і відцентрові сили, що діють у суспільстві. Вони виявляються в різних соціальних протиріччях, котрі тут виявляються як протиріччя етичні. Назвемо їх.

Це, по-перше, *протиріччя між нормами моральності різних суспільних груп*, що часто буває замасковано приналежністю індивіда одночасно до різних груп, моральні норми яких є різними. Наприклад, архітектору приходиться маневрувати між моральними зобов'язаннями, що випливають із ситуативної спільності інтересів з клієнтом, власними моральними принципами, що сформувалися, можливо, у зовсім іншій соціальній спільності, державними будівельними нормами і сформованими в професійному середовищі прийомами їхнього порушення. Як найманець замовника, він доводить можливість і доцільність ущільнення квартальної забудови, як мешканець аналогічної «хрущовки», співчуває місцевим жителям, що ведуть боротьбу з майбутнім будівництвом. Як законслухняний громадянин, він здає у Держекспертизу проект із відкритими балконами, а як хитрий фахівець — розробив проект їхнього застосування, призначений для реалізації негайно після здачі будинку в експлуатацію. Архітектура властивими їй засобами здатна згладжувати такі протиріччя у суспільстві, що їх сформульовано у прислів'ї: «у чужий монастир зі своїм статутом не ходять». Архітектурне рішення повинне акумулювати й наочно показувати поведінковий «статут монастиря»: куди можна ходити, куди можна плювати, де справити нестаток, де очікувати або де навести довідку.

По-друге, — *протиріччя між моральними установками і біологічною природою людини*, що відбиває міру (обмеженість) його соціалізації. Уже Гомер відзначав це протиріччя: «Знаю правильне, але вибираю приємне»⁸. Так, з користі чи ліні

порушуються містобудівні норми, руйнуються пам'ятки архітектури, проектується виродливі незручні будинки. Це протиріччя має досить виражений просторовий окрас. Штучне середовище може загострювати або згладжувати його. Відомо, що газон не будуть ґрасувати там, де доріжки прокладені в зручних напрямках. Окрема кухня створює куди менше підстав для принижуючих людське достоїнство скандалів, ніж комунальна. Будинок з міцними дверима і ґратами на вікнах менше провокує фантазії схильних до злодійства людей. Підземний перехід і паркінг мають запобігати порушення правил руху.

По-третє, — *протиріччя між моральністю і мораллю*, що кореняться в протиріччі абстрактного і конкретного, опосередкованості, стандартизації й знеособленості моральних норм, котрі зіштовхуються з нескінченним розмаїттям життєвих ситуацій і людських особливостей. Людина раз від разу зіштовхується з труднощами вибору однієї з абстрактних норм стосовно до конкретної ситуації. Яку містобудівну норму встановити: гарну чи доступну? Яку з численних пам'яток, що руйнуються, реставрувати першою? Де грань між гординою і турботою про загальне благо у замовника, котрий обтяжений думою про красу фасаду? Чи повинна архітектура взагалі орієнтуватися на усереднений стандарт або мусить бути яскраво індивідуальною як для архітектора, так і для замовника?

По-четверте, — *внутрішні протиріччя моральних норм*, які зумовлені їхньою історичністю. Ще тридцять років тому спекуляція однозначно сприймалася як моральне каліцтво. Двадцять років тому вона ще вважалася злочином, але в моральному плані сприймалася терпимо. Сьогодні це — шляхетне заняття.

Несвоєчасна реакція на зміну морального клімату і норм приводить до догматизму, що характерний не тільки для етики, але і для архітектури. Новизна своєчасна, але не усвідомлена суспільством, бюрократичною системою зводить нанівець досить перспективні архітектурні проекти. В основі такої проблеми лежить суб'єктивізм оцінки будівельних норм чиновниками, замовниками, архітекторами. Однак якщо суб'єктивізм архітекторів і замовників удається перебороти при зіткненні з життєвими обставинами, непохитність чиновників призводить до догматичного розвитку архітектури у рамках визначеного стилю й методу, затвердженому державним апаратом. У свій час — на початку 1930-х рр. — суб'єктивізм вітчизняних будівельних норм бюрократичного апарату призвів до «анафемі» авангарду в архітектурі за його прагнення виокремлення від існуючих норм і традицій, досягнення новизни художньої форми. Однак з рухом історичного розвитку суспільства цей напрям перестав сприйматися як нісенітниця людської свідомості й «ізгой» архітектурної творчості, ставши повсякденним явищем.

Етичний світ архітектора. Не слід оминати увагою явища неетичного ставлення архітекторів один до одного. Аби не звертатися до сучасної доби, нагадаємо два приклади з історії світової архітектури, — коли архітектори діяли, м'яко кажучи, не досить коректно один стосовно одного.

Перший випадок — з початку XVI ст. Діючі особи: Мікеланджело, Браманте, Рафаель.

Колись Мікеланджело не дуже позитивно відгукнувся про споруди папського архітектора Донато Браманте і, обґрунтовано чи ні, звинуватив його у крадіжках. Браманте задумав помститися. 1505 року папа Юлій II викликав Мікеланджело у Рим, аби спорудити собі гробницю. Однак ворогам на чолі з Браманте вдалося переорієнтувати папу: Юлій II вирішив перебудувати собор св. Петра. Мікеланджело не тільки був принижений, але й постраждав матеріально, оскільки гроші для побудови гробниці брав у борг. «Винуватцями всіх моїх непорозумінь з папою Юлієм були Браманте і Рафаель; вони через заздрість хотіли мене погубити. У Рафаеля малися на те вагомні підстави: усе, чого він досяг у живописі, він перейняв у мене», — писав Мікеланджело батькові через 35 років після цієї події⁹. Однак, від цього вчинку Браманте (і Рафаеля) виграла історія скульптури і історія архітектури: залишилися ескізи і скульптури до гробниці папи Юлія II, і собор св. Петра був перебудований протягом декількох десятків років різними архітекторами.

Другий випадок — з середини XVII ст. Діючі особи: Берніні та Борроміні.

Фр. Борроміні (1599–1667) був одним з найзначніших архітекторів Італії XVII ст.: йому належить програмна барокова церква Сан Карло алле Кваттро Фонтане (1635–1667 рр.) і церква Сант Іво (1635–1667 рр.) у Римі. Борроміні був учнем іншого видатного італійського зодчого й скульптора Лоренцо Берніні (1598–1680), автора колонади на площі св. Петра (1657–1663 рр.) у Римі. Але меркантильний момент взяв гору у стосунках двох непересічних людей. 1647 року папа Інокентій X склав угоду з Борроміні на влаштування фонтану на площі Навона. Однак Берніні позаздрив учневі, Борроміні був відсторонений від виконання замовлення, і протягом 1648–1652 рр. фонтан зводився під наглядом Берніні. Той самий Берніні кожного разу заважав Борроміні отримати значні державні замовлення (скажімо, зведення ватиканських сходів «Скала Реджа»), і 1667 року Борроміні загинув, втопившись у Тібрі¹⁰.

Приклади можна помножити, але здебільшого за рахунок відносин між архітектором і владою: у цих відносинах діють інші імперативи (страта архітектора Аполлодора Дамаського, автора Пантеону; осліплення Барми і Посника, авторів храму Василя Блаженного; покарання В. І. Баженова Катериною II тощо). Як правило, відносини архітекторів між собою носять коректний, люб'язний характер: усім на цій землі місця вистачить.

У зв'язку з цим виникає моральна дилема, заснована на «конструктивізмі» архітектурних догм: чи варто виступати проти загальноприйнятих норм чи дочекатися свого часу, коли певний творчий напрям отримає поширення і позитивну оцінку сучасників?

Якщо завжди слідувати загальноприйнятим нормам, дотримуватися моралі, чекати «свого часу», можна забезпечити собі спокійне творче життя, позбавлене оригінальності в процесі пошуку нового. Однак особливий дар архітектора — можливість відтворити те, що передує часові; лише тоді можна говорити про оригінальність, неповторність, унікальність такої творчості.

Добро і зло в архітектурі. У негативній формі золоте правило встановлює мінімально низьку планку чи границю морального відношення людини до інших людей: *забороняє робити зло*. У позитивній формі воно встановлює максимально високу планку морального відношення людини до інших людей, *спонукає до добра*, добродіяння. Таким чином, це правило охоплює весь діапазон моральних вчинків і є основою для розрізнення і визначення моральних категорій добра і зла.

Благо і зло — найбільш загальні поняття, уживані для позначення позитивної чи негативної цінності предметів і явищ навколишнього світу. Благо — позитивне оцінене явище, позитивна цінність (те, що приносить людям користь). Зло — негативно оцінене явище, негативна цінність (те, що приносить людям шкоду). Моральні добро і зло — благо і зло у відносинах між людьми; це дії одних людей, що мають позитивну чи негативну значимість для інших. Якщо суб'єктом-носієм природного блага чи зла є те або інше природне явище, суб'єктом-носієм морального добра чи зла завжди є людина як свідомо діюча, така, що має розум, істота. Відношення людини до природи, до тих чи інших природних явищ може бути оцінене як моральне чи аморальне в тому випадку, якщо це відношення непрямым образом торкається інтересів інших людей, суспільства в цілому.

Мінливість моральних норм багато в чому визначається мінливістю уявлень людей про те, що є благо, тобто — стратегічна цінність, котра виражає сенс існування визначеної людської чи спільності індивіда. Проаналізуємо структуру цієї категорії.

Вище благо — ідеал гармонічного існування особистості і суспільства. Воно є священним, існує завжди у майбутньому й ніколи — в дійсному часі. У християнстві це — Рай, у радянській утопії — комунізм, для фашизму — світове панування т. ін. Для тоталітарних режимів характерна фетишизація вищого блага. Воно завжди знаходить архітектурне втілення як сакральна споруда, будь-то храм, Палац трудящих, система монументальної пропаганди.

Загальне благо — прийнятна для переважної більшості членів суспільства сукупність умов, що забезпечують реалізацію приватних і корпоративних інтересів. В умовах глобалізації загальне благо стає наднаціональним, і містить у собі світ, екологічну рівновагу, боротьбу з тероризмом, волю, демократію, розвиток культури і продуктивних сил і т. ін. В архітектурі воно репрезентовано насамперед соціальною й інженерною інфраструктурою: рекреаційними зонами, природниками і культурними заповідниками, музеями, школами, вокзалами, судами.

Групове благо — прийнятна для більшості членів групи сукупність умов, що дозволяє реалізувати загальні чи подібні інтереси. Виразність його залежить від згуртованості групи, якою може бути і родина, і релігійна громада, і національна меншість, і віковий соціальний шар. Архітектура насамперед створює простір для ізольованого існування таких груп і їхньої самоідентифікації: квартира, синагога, молодіжна дискотека, з одного боку, породжені певними групами, з іншого боку, — відтворюють їх, утілюючи визначені елементи групового блага. Можна навіть сказати, що багато соціальних груп мають власну архітектуру: молодіжну, спор-

тивну, релігійну, медичну. Грань між груповим і суспільним благом дуже умовна. Наприклад, ми віднесли музеї і бібліотеки до суспільного блага, у той час як фактично користується ними лише визначена (хоча і досить велика) група. Є групи, що створюються архітектурним простором, оскільки тимчасово потрапляють у нього: школа, будинок для старих, санаторій. У багатьох випадках людина по архітектурі вибирає собі групу і середовище спілкування.

Особисте благо — утілення сенсу життя людини, розуміння її задоволень, насолод, щастя, свого місця в колективі і суспільстві. Таке благо включає певний набір споживаних продуктів і послуг, архітектурний простір для роботи і відпочинку, суспільне визнання. Через призму індивідуальності переломлюється і групове, і загальне, і вище благо: у міру соціалізації людини вони стають частинами її особистого блага. Квартира, будинок, безсумнівно, є провідними компонентами особистого блага у суспільстві, тому що не тільки створюють простір для споживання більшості інших компонентів блага, акумулюють основну частину засобів особистого споживання, але і суто архітектурними засобами демонструють соціальний статус людини. Розміри, обробка, розташування будинку найчастіше орієнтовані не стільки на забезпечення комфорту, скільки на догодження самолюбства, самоствердження. В архітектурному рішенні втілюється не тільки благо замовника, але і благо архітектора, його прагнення до самовираження і матеріального благополуччя. Будь-яке містобудівне рішення повинне бути благом, причому благом як особистим, так і груповим, і суспільним. А у випадку (досить типовому) конфлікту інтересів воно повинно бути благом компромісним.

Компромісність архітектури є необхідною не лише на стиках суспільного й особистого, але і для зняття протиріч між духовним і біологічним у свідомості людини. Архітектура повинна обслуговувати як біологічні, так і духовні потреби.

Духовність — зміст індивідуальної чи колективної свідомості, спрямований на освоєння благ інших індивідів і колективів як власних, що включає прагнення зрозуміти чуже благо і сприяти його досягненню. У суспільній свідомості великих груп це найбільш яскраво виявляється в духовності релігійній і національній. Розвиток духовності вимагає постійного безпосереднього або опосередкованого культурними цінностями спілкування, що припускає певну просторову організацію. Вона втілена у сакральних спорудах, установах і пам'ятках культури. По суті, вся архітектура, і особливо якості її компромісності, є матеріальним носієм духовності.

Висока духовність, пізнання компромісу благ (теоретичний аспект) і підпорядкування йому волі (практичний аспект) складають *мудрість*. Варто помітити, що спочатку грецьке слово «софія» (мудрість) мало «прикладне значення — це було знання про організацію поліса, про розробку для нього законів, про розподіл поліса на частині і перебування способу з'єднання частин у ціле»¹¹. Таким чином, одна з ключових етичних категорій — мудрість — споконвічно має містобудівне походження. Кращі зразки архітектури акумулюють мудрість замовника й архітектора, синтез раціонального знання і моральності.

По-перше, мудрість є *ціннісне*, а не безстороннє, як у науці, *знання*. Цивільний інженер перетворюється на архітектора тоді, коли знання про конст-рукції і будівельні норми запліднюються розумінням, генерацією краси і моральності.

По-друге, мудрість є *передумовне знання, знання про стратегію життя*, вибір вірного шляху. Справжній архітектор завжди дивиться на задачу як місто-будівник. Він повинний не тільки враховувати вплив існуючих навколишніх будинків на архітектурний об'єкт, котрий ним зводиться, але і вміти передбачати подальші перспективи розвитку цього будинку в контексті розвитку вулиці, мікрорайону, району і навіть міста. Будинок не повинний перешкоджати подальшому розвитку містобудівної інфраструктури, а архітектор повинний уміти зада-ти стратегію майбутнього використання об'єкта.

По-третє, мудрість є *передбачення*. Архітектор мусить передбачати весь життєвий цикл будинку, можливі проблеми, зв'язані з проектуванням, узгоджен-ням проекту, будівництвом, експлуатацією. Передбачати можливі зміни місто-будівної ситуації, норм, функції будинку.

І взагалі, мудра людина тим відрізняється від розумної, що розумна людина знає як вийти зі скрутного становища, а мудра людина знає, як у таке становища не потрапити.

Розвиток суспільних відносин приводить до того, що від моральності — най-давнішого регулятора поведження людей — уособлюється *право*. Спочатку як природне право — викристалізоване поколіннями суспільне визнання історично визначеного мінімуму індивідуального і групового блага, а також включення його до складу суспільного і вищого блага. До такого мінімуму відносяться, наприклад, життя, родина, рідна мова і т. ін., захист яких спирається на традицію і звичай. Історично природне право сприймається як божественне, природне. З утворен-ням держави воно доповнюється позитивним правом — формальним закріплен-ням цих норм і доданням їм примусовості, тобто сили закону.

Для архітектурної діяльності принципівим є розуміння розходжень мо-ральності і права. По-перше, норми моральності регламентують усю без винят-ку діяльність людей, а норми права — лише найбільш значимі для суспільства. Са-ме такою винятково значимою як для суспільства, так і для кожного індивіда діяльністю є архітектура. Візьмемо життєвий цикл будь-якого архітектурного об'єкту: *задум — ескіз — проект — будівництво — експлуатація — знесення (руйнація)*. Якщо задум і ескіз регулюються переважно моральними і естетични-ми нормами, то, починаючи з проектування, і до завершення життєвого циклу об'єкта — його зносу, — кожний крок замовника, архітектора і будівельника ре-гламентований законодавчо. По-друге, норми моральності стихійно формуються раніше від норм права, якими лише закріплюються. Моральність ніколи не «відстає» від життя, а право постійно «наздоганяє» його. Правил забудови Києва ще немає, а моральні оцінки згідно з ними давно працюють і вимагають фор-малізації. Це приводить до абсурдної ситуації, існує критика того, що ще на-

справді офіційно не затверджено правом. Багато правових норм сформувалися на основі давно забутих моральних імперативів, як, наприклад, вимога до кількості виїздів з паркінгу, котрою припускається, що у випадку пожежі хтось має займатися евакуацією державного майна. Революції відбуваються всупереч праву, але відповідно до моральності, і закріплюють свою перемогу правом.

По-третє, дотримання норм моральності «контролюється» усіма членами суспільства, їхнє порушення викликає громадський осуд, а не покарання — як у праві. Якщо правопорушення не викликають суспільного осуду, — це ознака розбіжності моральності і права.

Архітектура як сфера права характерна тим, що *права виробляє менішність, котра споруджує*. Наприклад, громадськість досить терпимо відноситься до засклення балконів і самобуду. Саме ці порушення перетворилися, власне кажучи, на повсякденну норму. Відсутність громадського осуду обумовлює те, що покарання до порушників практично не застосовується.

Діяльність, свідомим результатом якої є не власне (тобто чуже особисте, колективне, суспільне чи вище) благо, є добром. Турбота про власне благо, оскільки вона нейтральна для оточуючих, не є предметом моральності, хоча в умовах суспільного поділу праці і розвинутих суспільних зв'язків усіх сторін життя здоровий егоїзм об'єктивно служить реалізації загального блага, і морально заохочується. Діяльність, що заважає досягненню блага чи руйнує його, відповідно являє собою зло. Зрозуміло, що в суб'єктному плані добро і зло так само відносні і так само суперечливі, як й інтереси.

Система обмежень зла. Якісна творча діяльність архітектора по суті своєї є добро, оскільки користувачами (у тому числі пасивними) більшості об'єктів, крім замовника, є безліч людей. Величезний типологічний ряд будинків спеціально призначений для одержання таких іпостасей добра, як задоволення, здоров'я і знання. Це ресторани, клуби, музеї, дискотеки, театри, бібліотеки, лікарні і т. ін. Інші будинки будуються для боротьби зі злом (пенітенціарні заклади). Зло в моральному змісті — це неспровоковане нанесення шкоди, збитку кому-небудь (аж до вбивства). Разом з тим сама архітектура може ставати носієм зла, тобто заважати людям, приносити їм неприємності.

Тут також можна виокремити декілька характерних рис. По-перше, непрофесіоналізм архітектора і замовника навіть при наявності в них кращих намірів. У такому випадку архітектурний об'єкт стає потенційним носієм погрози людському життю (неякісний будівельний матеріал, прорахунки при проектуванні, не дотримання будівельних норм і правил). По-друге, прагнення замовника порушити норми, що суперечать його інтересам. Будівництво нового будинку на місці дитячого чи спортивного майданчику, незабезпеченість новобудов гостьовими стоянками, паркінгами, майданчиками для виходу собак і т. ін. є вигідними інвестору, але ущемляють інтереси як мешканців, так і покупців споруджуваних квартир. Жадібність замовника — джерело багатьох архітектурних хиб, у тому числі низького естетичного рівня новобудов. По-третє, архітектура лише створює

простір для чесноти. Як саме він буде використаний, залежить від людини. У ресторані її можна отруїти з вини кухаря зараженим м'ясом чи за власною провиною — надлишком алкоголю; дискотеку можна перетворити на місце збуту наркотиків. Перелік можна продовжувати.

Кожна людина час від часу зіштовхується з проблемою морального вибору. Йдеться не про вибір між добром і злом, а про вибір у межах добра чи зла *кращого варіанту*. Замовник споконвічно повинний визначитися з типом і масштабами об'єкту, вибрати архітектора, провести творчий конкурс або зупинитися на одному з напрямів варіантного проектування.

Іноді актуальним виявляється і вибір меншого з зол: яку з норм порушувати при їхній суперечливості одна одній або реальним умовам майданчика. Наприклад, робиться прибудова до навчального корпусу, в якій ненормативна висота стелі. Робити незбійні поверхи чи ненормативну висоту?

Відносність добра і зла часто обумовлюється не тільки точкою зору, тобто суб'єктивним чинником, але й історичністю цих понять, а також відсутністю в багатьох випадках чітких критеріїв оцінки. Наприклад, будівниці Ватикану використовували Колізей як каменоломню, і це робилося заради вищого блага. Сьогодні це сприймається як злочин. Висотні будинки в центрі Києва — це добро чи зло? Де критерій? Створення архітектури для задоволення може в кінцевому рахунку культивувати порок. А дорога в Пекло, як відомо, вимощена добрими намірами.

Необхідність зла обумовлена як антагоністичністю інтересів індивідів і їхніх груп, що розвивається на тлі недостатньої соціалізації, так і біологічними якостями людини. Ми розділяємо точку зору філософів, що розглядають зло не як біологічну зумовленість¹², а, навпроти — як хворобу¹³. Однак справа навіть не в мірі поширеності цієї хвороби, а в неминучості людських помилок, що у будівельній справі призводять часом до трагічних наслідків.

Боротьба з неминучим злом в архітектурі повинна виходити з того, що проектні помилки, зумовлені як випадковими обставинами, так і користю, неминучі. Але організація архітектурного процесу повинна сприяти своєчасному виявленню й усуненню таких помилок. Разом з тим цілком виключити можливість помилок і в проектуванні, і в експлуатації об'єкту неможливо, тобто не можна цілком позбутися зла. Прикладом цього, скажімо, є трагедія розважального комплексу «Трансвааль» у Москві, що зруйнувався, за однією з версій, через недотримання відповідності проектних креслеників будівельним нормам, спричинивши до численних людських жертв. Тому одним з важливих напрямів, з одного боку, кваліфікованого і зацікавленого виявлення помилок, а з іншого боку, — зм'якшення їхніх наслідків є система страхування цивільної відповідальності архітекторів і власників нерухомості.

Справедливість архітектурно-містобудівних рішень. Одним з найбільш проблемних й емоційно напружених понять етики є справедливість. Нею вимірюються моральні норми розподілу блага і зла між індивідами (соціальними групами), відповідність між їхньою практичною роллю в житті суспільства

(колективу), соціальним станом, правами й обов'язками, між діянням і винагородою, між злочином і покаранням.

У справедливості найбільше яскраво виявляється історичний характер норм моральності. Убивство в порядку кровної помсти, обернення вільних людей у рабство і право першої ночі на певних відрізках історії сприймалися як зовсім справедливі. Для сучасного суспільства справедливість — це, насамперед, еквівалентність відносин, дотримання права, гуманізм, оптимізація розподілу соціальних ролей. Ці змістовні компоненти справедливості знаходяться у постійному протиріччі між собою. У цьому ж аспекті містяться й основні проблеми справедливості в архітектурі. Розглянемо їх.

По-перше, це єдність нормативної бази, обов'язковість в однакових ситуаціях керуватися одними вимогами. Відповідність нормативної бази до реального життя. По-друге, при виділенні нових ділянок для забудови — дотримання інтересів власників існуючих ділянок і нерухомості, установка сервітутів і інших обмежень, котрі знижують негативний вплив на якість існуючих ділянок. При цьому одним з найскладніших питань є оцінка справедливості існування існуючих будинків і ділянок. Зазвичай воно сприймається як даність, що не вимагає нового морального іспиту. Це закономірність: очевидна несправедливість, оформлена правом, має незаперечні переваги в моральних конфліктах. У моральному плані завжди складніше відібрати щось наявне (нехай наявне несправедливо), чим, навпаки, не дати належного. По-третє, — наявність просторових форм, які компенсують звичайні принципи організації простору, — для інвалідів, дітей, старих. По-четверте, — відповідність просторової ієрархії будинку його організаційній структурі. Забезпечення більшої просторової доступності підрозділів, що працюють на публіку, створення для кожного працівника умов, котрі відповідають характеру праці і місцю в ієрархії. По-п'яте, — розподіл замовлень між архітекторами на основі балансу творчих (у тому числі й організаційних) можливостей і відповідності поставленим задачам, проведення архітектурних конкурсів і об'єктивне підведення їхніх підсумків. По-шосте, — забезпечення правового підходу до узгодження й експертизи проектів, прозорість діяльності й оцінок органів управління архітектурою. По-сьоме, — «превентивна справедливість», попередження зла, дій, що самі є «меншим злом» з точки зору суб'єкта. Це нанесення першого удару, коли приходить розуміння неминучості бійки, будь то побутової чи міждержавної (війни). Типовим прикладом є самовільне будівництво як реакція на очевидну несправедливість і неприйнятну тривалість одержання дозвільної документації на дрібне будівництво.

Категорія рівності. Одним з головних компонентів і вимог справедливості є *рівність*. Це одна з найісторичніших категорій етики. Постановка питання про рівність усіх людей — досягнення епохи перших соціальних революцій. До того воно фіксувалося лише в межах тієї або іншої соціальної групи. Рівність існувала усередині каст, станів, класів. Не могло йтись про рівність між ними як такою. Етика традиційно підкреслює соціальну природу рівності як досягнення культури, що не

має коренів у природі. «Природа споконвічно створила людей нерівними»¹⁴. Тим часом для архітектури принципово важливим є розуміння відносності фізичної нерівності людей. У фізичному плані архітектура сама завжди виходила з їхньої рівності, типовості, усередненості. Вона порівняно недавно помітила інвалідів, тобто людей, фізично «нерівних».

З іншого боку, сама архітектура є джерелом нерівності. Будинки не дорівнюють, не рівні один до одного. Вулиці не рівні одна одній. Фундаментальною проблемою архітектури є обмеженість краєвиду. Усі вікна раціонально виконаного будинку не можуть забезпечувати краєвид моря. Навіть у церкві є кращі місця, і етичною проблемою є забезпечення не рівності місць, а справедливого їх розподілу. Певною мірою архітектура здатна згладжувати це протиріччя, скажімо, ухилом у партері, що робить місця більш рівноцінними для огляду сцени.

Рівність як в етиці, так і в архітектурі завжди відносна. Немає абсолютно рівних (тотожних) людей, груп, моральних проблем і архітектурних об'єктів. Навіть дві квартири однакової площі будуть нерівними через різне розпланування, а якщо і розпланування однакове, будуть розрізнятися за видом з вікна, інсоляцією, сусідами і т. ін. Там, де є тотожність, нема чого говорити про рівність. Сама постановка питання про рівність свідчить про її дефіцит чи перекручування. Рівність, на відміну від тотожності, завжди динамічна, це рух — до більш повної рівності від менш повної. Чи інакше: це зм'якшення проблем, котрі сприймаються як нерівність. Тут рівність розуміється як визначений діапазон схожості. Люди, що мають схожий соціальний статус, мають подібні права, можливості й умови існування. Рух до рівності припускає насамперед розширення діапазону соціальної рівності.

Архітектура завжди була не тільки віддзеркаленням, але й інструментом соціальної нерівності. Кожний клас, стан, соціальний шар має свою архітектуру, свої містобудівні утворення. Архітектура кожного будинку не тільки відбиває соціальний статус його власника, але й формує цей статус. Здається, що людина живе у палаці, тому що вона є королем. По суті ж, вона є королем тому, що мешкає в палаці, і це наочно виявляється при кожному палацовому повероті.

Будинок не лише зовні підкреслює соціальний статус власника, але і внутрішній простір у ньому є підлеглим виконанням визначеної соціальної ролі. Одним з етичних джерел «сучасної» («інтернаціональної») архітектури, безсумнівно, було прагнення до соціальної нейтральності, відсутності зовнішніх атрибутів нерівності. Внутрішній простір будинку теж соціально розмежовано, ієрархізовано. Входячи в будинок офісу солідних фірм і корпорацій, виходячи з ієрархії внутрішнього простору будинку, відразу можна визначити, де місце роботи начальника, а де — підлеглих. Особливо відрізняється внутрішній простір архітектурних об'єктів вищого класу. Вони побудовані за принципом «перетікання простору», у зв'язку з чим частина приміщень здобула багатофункціональність. Наприклад, у разі потреби кімнати з'єднуються в один величезний банкетний зал, а потім «закриваються» і знову розподіляються на кухню,

їдальню, вітальню, кабінет і т. ін.¹⁵. У залежності від смаку хазяїна центром будинку іншого разу може бути вітальня, а іншого разу — шикарна, по-сучасному обладнана кухня. Або в інтимній зоні головною стає не спальня, а туалетна кімната: велика з прекрасною сантехнікою, зручно вбудованими шафами¹⁶. Таким чином, і внутрішній простір будинків є багато в чому соціально обумовленим.

Одна з головних проблем рівності полягає в її багатофакторності. Нетотожні речі сприймаються як рівні в силу зіставлення й оцінки за інтуїтивною або договірною (умовною) шкалою безлічі їхніх якостей, у тому числі непорівнянних у натуральній формі. В ринковому суспільстві це порівняння об'єктивується у грошовій оцінці. Брокер з упевненістю скаже вам, що двокімнатна «хрущовка» на Печерську цілком дорівнює трикімнатній «совмінці» на Русанівці. Фетишизація грошових відносин захоплює й етику. Цілком респектабельним ученим уже здається, що відношення рівності «відноситься головним чином до майнового стану людей, до власності»¹⁷. Досить згадати недавнє радянське минуле, аби порівняти незначність майнових розходжень і різницю в реальних можливостях і рівні життя номенклатури і простих людей. Починаючи з народження в клініці 4-го Управління, житлових будинків за спецпроектами, особливих санаторіїв і закінчуючи похованням на привілейованому цвинтарі, — еліта мешкала в особливому архітектурному просторі. Свій архітектурний не тільки виробничий, але й соціально-побутовий простір створювали відомства, окремі заводи, населені пункти. Туалети для білих і «кольорових» були просторовим, а не фінансовим вираженням расової нерівності в США.

Однією з деформацій рівності в радянських умовах стала зрівнялівка, тобто рівність некомплексна, не зважена, однобічна. Рівність у споживанні без рівності у виробництві знайшла вираження й в архітектурних утопіях (починаючи з будинків-комун і закінчуючи сьогодишнім бюджетним житлом), у тому числі зарубіжних. Повернення до ідеалів «зрівняльної утопії» в Радянському Союзі постсталінського періоду було глибинним змістом хрущовської архітектури технологізму з її абсурдними крайнощами типізації й стандартизації (програмно знеособлені «хрущоби»). «Малі утопії», що впливали з ідей реформації або були засновані на гіпотезах особливої ролі певних територіально-суспільних структур («сусідства»), функцій (обмін інформацією, дозволя), приймалися як підстава для деяких фахових ідей західноєвропейських і американських архітекторів 1950-х років. Серед створеного з орієнтацією на утопію багато чого важко пристосовувалося до реальних ситуацій, щось виявлялося взагалі непридатним (як російські будинки-комуні 1920-х чи американські соціальні житла 1950-х на кшталт Прют-Айгоу в Сент-Луїсі).

Іншим парадоксом стало протиставлення формальній рівності «фактичної рівності». По суті, це два види нерівності. Перше просто абстрагується в рамках позитивного права від істотної нетотожності людей і будинків. Воно сприймає рівними, наприклад, при забезпеченні житлоплощею чоловіків і жінок, старих і молодих, багатих і бідних, освічених і неписьменних, «панельку» на Троєщині й

пам'ятку архітектури на Липках. Як казав С. С. Аверінцев, люди є рівними один до одного лише як суб'єкти потенційної агресії; у всьому іншому вони різні. Друге — це відверта нерівність за окремими показниками, що при комплексному розгляді, — з точки зору природного права, — забезпечує людям рівні, справедливі можливості й умови життя. Так, виходячи з формальної рівності, кількість чоловічих і жіночих туалетів в офісі повинна бути однаковою. А для забезпечення фактично рівної доступності зручностей їхня структура повинна відповідати статевій структурі колективу. Більш того, прагнення до забезпечення фактичної рівності привело до створення спеціальних санвузлів для інвалідів (і навіть для трансвеститів).

Категорія свободи. Поряд з рівністю одним з найрозповсюдженіших етичних ідеалів є *свобода*. Ця категорія так само відносна і розкривається тільки через взаємодію, динамічну рівновагу зі своєю протилежністю: несвободою, необхідністю. Свобода не буває абсолютною. Це певний динамічний ідеал, до якого людина прагне. Свобода виявляється, по-перше, як усвідомлена необхідність, по-друге, як можливість вибору. Несвобода зазвичай має чітке архітектурне оформлення: у граничному випадку це — в'язниця, концтабір, простір квартири (при домашньому арешті чи інвалідності). Архітектурні обмеження свободи оточують нас усюди: паркан, стіна — це, насамперед, обмеження свободи пересування. Але і свобода, й її обмеження завжди відносні: людина невільна вийти з камери, але в межах камери вона може вибирати напрямок руху, позу і т. ін. Людина, крокуючи вулицею, вибирає — йти вперед чи назад, але вона не може пройти крізь стіну, якщо в цій стіні на неї не чекають відкриті двері. Більш того, на вулиці людині й не потрібні інші напрямки, людина усвідомлює *необхідність* вулиці як обмежника і відчуває себе в цих обмеженнях зовсім вільною.

На прикладі архітектури наочно видно соціальну природу свободи: «людина вільна, коли вона може те, що хоче, але вона не вільна хотіти: немислимо, щоб вона бажала без причини»¹⁸. Головною такою причиною є *соціалізація людини*, сформовані особистим досвідом і суспільством уявлення про благо, про ідеальну організацію побуту, дозвілля тощо. Просторові бажання людини визначені архітектурою, можливо, визначені негативно — як бажання позбутися її. Архітектура в рамках свободи нав'язує людині маршрут, дозвілля, міський пейзаж, і людина в більшості випадків сприймає це як належне і раціональне. Висота паркану пропорційна свободі не тільки перехожих, але, насамперед, людей, котрі ховаються за парканами. І не випадково, що глухий надлишковий паркан у професійному середовищі (тут я посилаюся на думку архітектора Я. Я. Віга) сприймається як продукт погані архітектури¹⁹.

Свобода, з одного боку, є метою людини, певним станом, якістю життя, при якому людина вільна вибирати простір, що сподобався, для побуту, розваг і роботи, улюблені продукти харчування, одяг, співрозмовників і колег по роботі, політичних діячів, церкву, мову і т. ін. Це «свобода задля...» З іншого боку, динамічний компонент свободи виражається в тому, що бажаний стан не досягну-

то, за нього слід боротися — з несвободою: просторовими обмеженнями, у тому числі тіснотою, бідністю, залежністю тощо. Тут свобода виступає засобом, як «свобода від...», тобто — як свобода.

Архітектура — завжди реалізація волі замовника й архітектора. Без волі неможлива міцна архітектура. У певному смислі найкращим середовищем для архітектури є тоталітарні режими. Жорстока організація суспільства дозволила у свій час звести грандіозні архітектурні споруди: єгипетські піраміди, римський Колізей, московські висотки і Дніпрогес. Ця проблема має теологічне походження. Якщо воля людини не вільна, усі її добрі й злі помисли і учинки визначені Богом, то людина не відповідає за свої гріхи. Виходом з цього протиріччя з'явилася визнання усіма світовими релігіями свободи як свого роду іспиту для душі.

Свобода волі архітектора реалізується у свободі творчості. Воля є в даному випадку — духовний вибір творення професійного блага: об'єкту або комплексу об'єктів, у яких втілені корисність, міцність і краса. Досягнення цього блага сподучено з подоланням маси перешкод: власної лінії, жадібності й некомпетентності замовника, бюрократичної тяганини погоджувачих інстанцій, нерозуміння обивателів тощо. Але творчість архітектора є вільною лише у певних межах. Її обмежують завдання на проектування, фінансові можливості замовника, будівельні норми, правила забудови, цензура, рівень власного таланта і компетентності.

Так, ланцюжок архітектурних рішень визначає містобудівну ситуацію і стає обмеженням свободи вибору наступних рішень. Аж до констатації: більше тут нічого побудувати не можна.

У чому різниця архітектурної долі історичних міст? Одні з них, як, наприклад, Париж, Брюгге, Амстердам, Санкт-Петербург і т. ін. у якісь періоди розвивалися настільки швидко, що плоди такого розвитку встигли здобути цілісність і характер необхідності для наступного містобудівного розвитку, «опустивши» до загальної оцінки карнизу як апетити замовників, так і творчу волю архітекторів. Схоже, Київ на зламі ХІХ—ХХ століть теж мав шанс знайти цілісність, що досягла рівня самостійної цінності. Цьому перешкодили Перша світова війна, революційні змагання 1918—1920 рр., Велика Вітчизняна. У результаті Київ зберіг простір і свободу для нових архітектурних рішень, як і багато інших міст, наприклад, Москва чи Берлін. Питання лише в тому, аби ця свобода використовувалася на благо.

Архітектура як джерело щастя. Слово «щастя» одне, а думок про щастя — безліч. Ще Шарль Фур'є писав: «У Римі за часів Варрона існувало 278 суперечливих думок про істинне щастя, їх налічувалося набагато більше в Парижі»²⁰. Чому існує така безліч думок про щастя? Причини тут дві. Перша. На поверхні явищу щастя окремої людини виступає як щось суб'єктивне і випадкове, що і викликає досить суперечливих думок про нього. Друга. Щастя навіть у сутності своїй — щось дуже складне, багатогранне. Люди нерідко брали яку-небудь одну сторону, грань щастя і звеличували її за рахунок інших. Звідси виникали такі, наприклад, визначення: щастя — у любові; щастя — у праці; щастя в тім, щоб робити людям

добро і т. ін. На тій підставі, що існує безліч суперечливих думок про щастя, дехто робить висновок, що не може бути єдиного, загального для всіх уявлення про щастя. Що можна на це сказати? Як і всяке інше явище життя, щастя кожної людини являє собою єдність загального й особливого. Безперечно, кожна людина щаслива по-своєму, але це не виключає загальних моментів, властивих щастю людей узагалі.

Говорячи взагалі, щастя — у повноті життя, у тім, щоб усі його сторони — фізична, моральна, духовна, естетична — були розвинуті й гармоніювали між собою. Діяльним же вираженням щастя є любов і творчість.

Творчість, відображена в архітектурних об'єктах, є щастям для архітектора; архітектурний об'єкт, що відповідає потребам суспільства і моді, — є щастям для замовників і споживачів; будівництво храмових комплексів — щастя для представників і учасників сакрального дійства; щастя для обивателя — можливість жити і насолоджуватися ілюзією, що вся архітектура будується винятково для нього і виходячи з його потреб. Існують дві крайні позиції в розумінні щастя. Одні вважають, що щастя — цілком подарунок долі, результат везіння, випадковий дарунок. Інші стверджують, що щастя цілком залежить від людини, від її волі і бажання.

Дійсне людське щастя суперечливе за природою. Воно гармонічно з'єднує в собі задоволеність і незадоволеність. Будучи процесом, щастя може відчуватися тільки завдяки постійній зміні задоволеності незадоволеністю. Якби життя було суцільним ланцюгом задоволень, абсолютною відсутністю невдовольень, тоді і саме задоволення не відчувалося б як задоволення.

Слід, однак, відзначити, що не будь-яка незадоволеність є моментом щастя і гармоніює з задоволеністю. Моментом щастя може бути тільки творча незадоволеність, невдоволеність досягнутим, котра не викликає істинних страждань і не відчувається як нещастя; у такій невдоволеності закладено імпульс подальшого руху вперед. Якщо ж незадоволеність є результатом невиправданих надій, то це викликає страждання і відчувається як нещастя.

Щастя як єдність задоволеності і незадоволеності досить чітко просліджується у творчості відомого російського архітектора К. С. Мельникова (1890–1974). У кожного архітектора завжди є запевні композиційні ідеї, які у даний момент, працюючи над черговим проектом, він не може реалізувати, — інші задачі ставляться конкретним функціональним призначенням будинку. Нерідко архітектор роками і десятиліттями виношує ідею, робить ескізи, створює експериментальні проекти і чекає на випадок, аби здійснити свою ідею в натурі. Часто ідея залишається на папері — у реальній практиці не виявилось такого об'єкту, де можна б у натурі її перевірити. Чим більш оригінальною ідеєю, тим, природно, менше шансів перевірити її в поточній проектній практиці, де багато чого накладає свої проектні обмеження. А архітектору вкрай необхідно переконатися, як його задум буде сприйматися в реальному житті. Особливо важко заздалегідь передбачити ефект сприйняття інтер'єру нової просторової конфігурації.

У такій ситуації, коли нова творча ідея не дає спокою архітектору, він нерідко ставить експеримент «на собі»; здійснюючи її у власному будинку. Будинок Костянтина Мельникова у Кривоарбатському провулку, 10 (у Москві) і є таким творчим експериментом архітектора, виконаним з винятковим професійним блиском²¹. Головний (з боку вулиці) фасад зрізується частиною вертикального, майже глухого циліндра, за яким, упритул до нього, проглядається ще один циліндр, орнаментально прорізаний незвичайними за формою шестикутними вікнами²². Однак це остаточний варіант будинку, побудований К. С. Мельниковим у 1927–1929 рр. для себе і своєї родини. Первісний варіант планувався у формі двоповерхової квадратної будівлі, у центрі першого поверху якої розташовано велику косо поставлену російську піч²³. Верхній поверх менше за площею, частина його зовнішніх стін спирається на діагональні внутрішні стіни першого поверху. Проектувався інтер'єр, а зовнішній об'єм виходив немовби сам собою, і на всіх ескізах помітно, що архітектор додавав зовнішньому вигляду менше значення, ніж інтер'єру. Але уже видно і те, що зовнішній вигляд будинку в результаті зрушення верхнього поверху по діагоналі виходив зовсім незвичайним — створювалася складна композиція з простих геометричних форм. Потім, не вдовольнившись досягнутим, К. С. Мельников, зберігаючи піч в центрі будинку, починає експериментувати з круглим планом (і навіть з овальним чи типу курячого яйця), продовжуючи відпрацьовувати інтер'єр (але вже не в аксонометричному плані, а в перспективі)²⁴. Невпинною боротьбою задоволення з незадоволеністю просякнута уся творча діяльність Костянтина Мельникова, для якого щастям і була єдність моральних протилежностей в архітектурному процесі, відображених шляхом постійного пошуку й експериментів. Слід вважати, кожний справжній архітектор переймається такими саме питаннями.

У проблемі людського щастя є сторона, зв'язана з міжлюдськими відносинами. Одна справа, коли людина хоче бути щасливою, прагне щастя, створює умови для цього. Інша справа, коли людина, не думаючи про своє особисте щастя, прагне зробити щасливими інших, ошчасливити їх і навіть усе людство. Дені Дідро писав: «Найщасливішою людиною є той, хто дає щастя найбільшій кількості людей»²⁵. Архітектор — ми певні — стоїть чи не в центрі цього процесу! Він визначає життєвий простір людей на довгі роки. Будинок повинний стати тією фортецею, яка повною мірою забезпечить комфорт, затишок, функціональність, користь, міцність, красу, а отже і щастя від проживання у власному світі, який відповідає всім об'єктивним вимогам мешканців. Власна квартира чи будинок — це щастя, втілене в реальність для окремо узятої людини чи цілої родини за допомогою творчої діяльності архітектора.

У той же час виникає резонне питання, а чи може бути комунальна квартира джерелом щастя? З однієї сторони, з комунальними квартирами зв'язана значна смуга проблем: загальна кухня, санітарний вузол, нестача життєвого простору. Але з іншої, величезна кількість людей мала дах над головою і не була змушена жити на вулиці. «Життя людей у будинку так само, як і життя самого будинку,

повинно відбуватися одним життям — життям архітектури»²⁶. Від повноцінності цього життя і буде залежити, щаслива людина чи ні у своєму життєвому просторі. Людям вдавалося бути щасливими навіть у комунальних квартирах.

Отже, щастя в архітектурі — єдність задоволеності і незадоволеності, оскільки людське щастя є заперечливим за природою. Щастя — це коли тебе розуміють. Архітектура стає джерелом щастя, коли вона розуміє не тільки архітектора чи замовника, але й простого обивателя, котрий знаходить нове життя в архітектурному об'єкті.

Таким чином, архітектура є джерелом щастя для:

- архітектора — при реалізації можливості вільно діяти і реалізовувати ідеї за допомогою різних методів і прийомів архітектурної творчості; досягнення розуміння оточуючими;

- замовника — при відповідності архітектурного об'єкта вимогам споживачів і смаку суспільства, його соціальної рентабельності;

- споживача — у випадку задоволення його потреб;

- обивателя, що має дах над головою і можливість критикувати архітектора за його функціональне розв'язання проблеми життєвого простору, а також естетично насолоджуватися навколишніми архітектурними шедеврами, купаючись при цьому в променях ілюзорного щастя.

Досягнення гармонії інтересів усіх суб'єктів архітектурного процесу дозволяє говорити про можливість сприйняття архітектури як джерела щастя.

Архітектура як середовище спілкування. Архітектура має унікальну можливість: вона може використовуватися як середовище спілкування, оскільки обрамляє середовище спілкування архітектурними творами. Наскільки приємним буде середовище спілкування, залежить від якості певних архітектурних об'єктів. Архітектура повною мірою впливає на можливість спілкування: вона сприяє чи перешкоджає цьому процесу.

Яскравим прикладом архітектури як середовища спілкування є будинки-комуни, котрі виникли як форми житла робітників з ініціативи самих трудящих у перші роки радянської влади²⁷. Самий термін «будинки-комуна» відбивав новий соціальний структурний осередок, нові взаємовідносини мешканців будинку. Побутові комуни являли собою добровільні споживчі об'єднання трудящих, які приймали певний статут, що регламентував життя всіх членів комуни. Це було співтвориство людей, яке спільно експлуатувало переданий їм у безкоштовну оренду житловий будинок, самі встановлювали норми поведінки, спільно стежили за станом будинку, усупільнювали харчування, догляд за дітьми, а іноді і кошти.

Однак гострий житловий нестаток призводив до того, що ці будинки заселялися з порушенням передбаченого програмою режиму їхньої експлуатації. Складні за функціональною структурою будинки-комуни могли забезпечити передбачений проектом побутовий комфорт їхнім мешканцям лише за умови нормального функціонування всіх їхніх суспільно-комунальних установ (клубу, читальні, лазні, пральні, комори) і при заселенні їхніми мешканцями відповідного

родинного і соціального прошарку. Порушення цих умов (комунальні установи не працювали, суспільні приміщення виділялися під житло, призначені для самотніх, і малосімейні корпуси заселялися родинами з дітьми) не тільки не давало можливості об'єктивно оцінити достоїнства і недоліки експериментальних будинків-комун, але і ставило їхніх мешканців в умови дискомфорту і викликало з їх боку різку критику самого типу будинку-комуні і принципів «комунального» співтовариства²⁸. Таким чином, на наведеному прикладі бачимо, що архітектура може як сприяти, так і перешкоджати спілкуванню.

Також слід відзначити, що краса й оригінальність певних архітектурних об'єктів значною мірою сприяють спілкуванню. Тим самим виникає своєрідна закономірність: краса архітектурного об'єкту приводить до збільшення попиту й інтересу обивателів, викликаючи тим самим розширення сфери спілкування через призму архітектури. Ця тенденція знаходить підтвердження на прикладах знакових споруд, яка вразила навіть самих спокушених учасників архітектурного процесу. Однією з таких споруд став будинок Музею сучасного мистецтва Соломона Гуггенхейма, побудований Ф.-Л. Райтом у Нью-Йорку (1943–1960 рр.)²⁹. Він був шоком для адептів традиційної на той час американської архітектури. У самому центрі міста виникла будівля, майже відверта скульптура у гладкому бетоні. Відносно невеликий у суцільній низці житлово-офісних хмарочосів, поруч з величезними деревами Центрального парку, цей будинок був просторовим викликом суспільству. Злі язики стверджували, що Райт настільки прагнув втілити в матеріал свій проект гаража-равлика, що не міг устояти перед спокусою використати готову форму для будівництва Музею Гуггенхейма³⁰. Незважаючи на те, що розглядати картини, розвішані на стіні «равлика», і дійсно досить складно, оригінальність цієї споруди, викликавши широкий резонанс у суспільстві, сприяла припливу значної кількості відвідувачів, тим самим сприяючи розширенню сфери їхнього спілкування.

Наступним знаковим об'єктом, який формує середовище спілкування, є створений Ричардом Роджерсом і Ренцо Піано Центр сучасного мистецтва імені Жоржі Помпиду у Парижі, котрий став будинком-маніфестом 70-х рр. ХХ ст.³¹. Архітектори скористалися дотепною і сміливою ідеєю, яка значно розширила оформлювальні можливості сучасного зодчества. Приймавши до уваги стрімкі зміни сучасної технології, архітектори не стали ховати під підлогу і стіни опалювальні і водогінні труби, кондиціонери й електропроводку. Безліч різнобарвних труб, що простягнулися знизу нагору по його торцевих фасадах, прозорі галереї ескалаторів і переходів на лицьовій стороні нагадують скоріше величезну фабрику чи нафтопереробний завод. У Центрі Помпиду вдало розмістилися бібліотека, музей сучасного мистецтва, виставковий центр і центр музикознавчих досліджень³². Коли 1977 року Центр відкрився, сюди щодня приходило до 45 тисяч відвідувачів, і незабаром він став головною визначною пам'яткою Парижа, обігнавши за відвідуваністю навіть Ейфелеву вежу³³. На цьому прикладі бачимо, що саме архітектура здатна створювати творчу атмосферу спілкування за допомогою штучно створеного середовища.

Дійсним шедевром втілення архітектури як середовища спілкування стало будівництво Сіднейського Оперного театру датським архітектором Йорном Утценом. У своїй уяві при проектуванні Оперного театру він бачив склепіння, що парять над горизонтальною площиною. Ідея полягала в тому, аби рівень площини — немов ножем — різко розділяв первинні і вторинні функції театру. На його верхній частині глядачам демонструють твори мистецтва, а внизу, під площадкою, розташована вся допоміжна техніка³⁴. Цікаво відзначити, що спочатку суспільна думка в цілому негативно оцінювала склепіння Оперного театру в Сіднеї. Це був невеликий ряд з десяти склепінь, розташованих східчасто один за іншим і сягаючих висоти шістдесяті метрів. Найбільш розповсюджене заперечення полягало в тому, що перетинання площин сусідніх склепінь-оболонки вирішено довільно, оскільки не існує відчутного зв'язку між зовнішнім і внутрішнім простором, і що висока, власне кажучи, чотирикутна сценічна коробка перекрита без видимих підстав величезним склепінням у формі крила птаха³⁵. Однак після піввікового розвитку нова архітектура завоювала право на велику свободу вираження у спорудах, які виходять за межі простої утилітарності. Архітектор Йорн Утцон прагнув перетворити абстрактну вертикальну площину на динамічну гнучку структуру, яка складається з окремих елементів, котрі нагадують, крила птаха, що летить, чи вітрила яхт у сіднейській гавані³⁶. Професор В. В. Савченко, аналізуючи конструктивні і композиційні прийоми рішень багатоцільових видовищних і спортивних залів, стосовно споруди Сіднейської Опери зазначав, що історія проектування і будівництва цього центру є дуже показовою. 1956 року було оголошено міжнародний конкурс на проект комплексу видовищних багатоцільових залів (один зал місткістю 3000–3500 місць для симфонічних концертів, опери й танців, хору, фестивалів; другий місткістю 1200 місць — для драматичних вистав, оперети, камерної музики, концертів, лекцій й декламації). Журі з 217 проектів відібрало проект Й. Утцона й рекомендувало його до впровадження. Головним мотивом для затвердження проекту стала його оригінальність, незвичність форм великопрогонних покриттів-оболонки, які нагадували надуті вітром вітрила, які огорожували досить звичайні, традиційно вирішені глядачеві зали, розташовані поруч на плані комплексу. Але саме конструкції і форми великопрогонних покриттів залів, вирішивши результат конкурсу на користь проекту Утцона, стали каменем перепони у подальшій роботі. Виявилось, що засобами сучасної техніки їх розрахувати неможливо. Багато досвідчених інженерів Австралії і Європи протягом дев'яти років працювали над вирішенням цих проблем. Рішення нижньої частини стилобату без опор також опинилося таким, яке не можна виконати. Еволюція змін конструкції і форм будівлі протягом 16 років проектування і будівництва призвела до певного викривлення авторського задуму, збільшенню кошторису з 3,5 до 50 млн. фунтів стерлінгів. У результаті вийшли не тонкі оболонки, а важкі ребристі плити напівсферичної форми (маса кожної 7–12 т) і т. ін. Елементи покриття огорожують 40% непотрібного простору (зали й сценічні коробки займають 60% об'єму під оболонками), тому були необхідні підвісні

стелі, які виправляли акустику й за вартістю наближалися до вартості елементів оболонки. «Розрив між формою основних конструкцій і змістом архітектури досяг апогею», — констатує В. В. Савченко³⁷. Але ж з точки зору етики архітектури ця споруда виявилася одним з шедеврів архітектури ХХ ст. як з огляду на організацію людського спілкування, так і з огляду на відношення урядових органів до праці архітектора. Офіційне відкриття відбулося 20 жовтня 1973 року в присутності англійської королеви Єлизавети II³⁸.

В будинку Сіднейської Опери розташовано декілька залів для різних типів вистав, кінозал, два ресторани, найбільший у світі механічний орган, найбільша у світі театральна завіса, виткана у Франції за ескізом австралійця Коберна³⁹. Високо розташований на виступаючому вперед півострові, будинок Оперного театру гармоніює з навколишньою його безмежністю моря і неба, символізуючи безмежність можливостей «архітектури, що говорить».

Таким чином, бачимо, що архітектура може бути не тільки «архітектурою, що говорить», виходячи з теорії Ж. Бофрана, який стверджував, що будь-яка частина архітектурної споруди повинна виражати певний характер, будівлі повинні повідомляти глядача про своє призначення — архітектура, подібно до музики якоюсь мірою повинна виражати радість і сум, любов і ненависть, ідилію і навіть жах⁴⁰, але бути і середовищем спілкування, яке створює атмосферу творчості і невимушеності.

Архітектурна деонтологія: міра соціальної відповідальності архітектора. Соціальна відповідальність архітектора відіграє важливу роль у процесі дотримання моральних норм перед замовниками, споживачами, обивателями і самим собою. Обов'язок і вчення про обов'язок — деонтологія насамперед торкаються професійної діяльності архітектора. З цього погляду ми вважаємо доречним поставити питання про *архітектурну деонтологію* так само, як воно вирішується в інших областях суспільної діяльності.

Архітектору не менше, ніж лікарю, потрібна своєрідна «клятва Гіппократа», адже будь-яке його рішення торкається не лише інтересів «пацієнта» — замовника, — але й інтересів безлічі людей, що будуть стикатися з майбутнім архітектурним об'єктом.

Саме від архітектора залежить, наскільки безпечним, зручним, комфортним, міцним, затишним буде штучний життєвий простір суспільства. У випадку виникнення непередбаченої ситуації (обвал будинку, руйнування основних конструкцій; непродуманість засобів евакуації через помилки у проектних розрахунках), зв'язана з погрозою руйнування архітектурного об'єкта, уся відповідальність лягає на нього. Архітектор не має права на помилку, оскільки ціна помилки може бути занадто великою: людське життя.

Для дотримання архітектором соціальної відповідальності існує т. зв. соціальний контроль. Соціальний контроль полягає в публічному обговоренні певних проектних рішень і результатів діяльності архітектора з метою виявлення вад і пошуку консенсусу у взаєминах архітекторів і споживачів. Соціальний контроль

існував ще за античних часів, коли макети репрезентативних архітектурних об'єктів (переважно храмів або громадських центрів) виставлялися для привселюдного обговорення. У ХХ ст. соціальний контроль існує у вигляді «співучасті» (партиципації). Основна його форма — суспільні обговорення громадянами проєктів реконструкції і великих об'єктів нового будівництва. Стали обов'язковими публікації таких проєктів засобами масової інформації, що супроводжуються збором і вивченням зауважень, котрі надходять. Практикуються і методи прямого опитування, анкетування (що дозволяє виділити групові й індивідуальні переваги). Проводяться ігрові імітації процесу проєктування за участю непрофесіоналів, згодом при цьому стали використовуватися комп'ютери.

Результати такої «співучасті» були неоднозначними. У саму ідею його вкладе-но деяку частку утопізму — розрахунок на ідеально сформульовані відносини всіх зацікавлених сторін, їхнє взаєморозуміння і готовність до компромісів. До того ж, позитивна участь у рішенні проблем вимагає визначеної підготовленості і рівня загальнокультурного розвитку. Іноді результати багатосторонніх обговорень допомагали захистити інтереси груп незаможних від непродуманого радикалізму реконструктивних задумів чи зазіхань власників нерухомості, котрі прагнули до збільшення прибутку. Але в процесах «співучасті» містився іноді впливовий «шар», котрий скеровував його некваліфікованих учасників відповідно до чіхось приватних інтересів. Архітектори, прикриваючи залученням у процес проєктування споживачів, знімали з себе соціальну відповідальність, зберігаючи переважний вплив на остаточні рішення. Відповідальність начебто знімалася і з суспільства, його муніципальних і державних органів, котрі визначають стратегію архітектурно-містобудівної діяльності. В результаті було доведено, що діалог архітектора і користувача можливий, однак він породжує нові протиріччя в силу некомпетентності одних і зайвого егоїзму інших.

Однак соціальний контроль завжди викликає широкий резонанс у суспільстві. Якісна оцінка виконаної архітектором роботи залежить від кількості скарг і дорікань з боку користувачів. Однак навіть сама якісна робота викликає визначену кількість критики. Так, реконструкція Майдану Незалежності викликала з боку сторонніх обивателів шквал обурення й критики, спрямованих як на монумент Незалежності, так і на підземні магазини в центрі міста. Зрозуміло, що у соціальному контролі присутній неминучий і об'єктивний конфлікт інтересів, виходячи з моральних принципів суспільства.

Суспільний (соціальний) контроль базується на рівноправності, хоча права одного суб'єкту є границею інтересів іншого суб'єкту. Таким чином, виникає потреба у зрівноважуванні суспільних інтересів, установленні певного балансу інтересів. Границі інтересів мають бути закріплені певними містобудівними нормами. Наприклад, однією з таких норм є заборона на будівництво житлових будинків ближче 20 метрів одне від одного. Так, скажімо, нещодавно розгорівся скандал з приводу будівництва мансарди на Трьохсвятительській вулиці біля будинку Міністерства закордонних справ та Михайлівського монастиря. «Мансарда

на Трьохсвятительській, 13 явно не вписується у святе місце»⁴¹. Отже, не завжди соціальному контролю вдається змінити ситуацію на краще, хоча будь-який конфлікт викликає широкий резонанс у суспільстві і рано чи пізно змушує замислитися замовника і архітектора над прорахунками і помилками.

Прикладом позитивного розв'язання конфліктної ситуації під тиском соціального контролю можна вважати заблокований проект будівництва так названого «тюремного дворика» на вулиці Січневого повстання, 3 у Києві. Аудиторська фірма «Аналітик» вирішила звести біля сірого будинку поруч зі станцією метро «Арсенальна» ще один житловий будинок з офісними приміщеннями, а у дворі розмістити підземний паркінг. Тут слід відзначити, що архітектура «трійки» дуже своєрідна: фактично будинок складається з двох половинок, між якими — затишний двір з маленьким сквериком і дитячим майданчиком⁴². Запримітивши у своєму дворі будівельну суєту і прознавши про плани фірми, мешканці не на жарт збентежилися. Сусідство обіцяло бути аж ніяк не радісним. По-перше, новий будинок намічалось втиснути точно між торцями двох половинок будинку № 3, заслонивши при цьому світло у вікнах як мінімум десяти квартир. Мешканці ж квартир, розташованих з першого по шостий поверхи 14-го під'їзду, можуть позбавитися по 6 м² житлової площі за рахунок того, що заради нової будівлі передбачається знести еркер (виступ у квартирі)⁴³. Однак під тиском громадськості 22 березня 2004 р. Шевченківський районний суд міста Києва заборонив проводити будівельні роботи по вулиці Січневого повстання, 3–5 у Печерському районі столиці⁴⁴. Останнє визначення суду, що забороняє будівництво житло-офісного комплексу на вулиці Січневого повстання, 3–5, можна вважати значною перемогою мешканців будинку в цьому судовому розгляді. Тільки чекати на позитивний висновок довелося два роки.

У світовій історії архітектури регуляція суспільних інтересів за допомогою містобудівних нормативів досить чітко простежується на прикладі будівництва житлових будинків у США. З 1897 р. було дозволено будувати житлові будинки висотою до 49 м, якщо ширина вулиці була 25 м, і до 32 м — на вулицях меншої ширини, якщо тільки будинки забезпечувалися ліфтами і мали ефективну протипожежну систему⁴⁵. Природно, що бідними мешканці таких будинків бути не могли. Нарешті, 1916 р. був прийнятий міський закон, що визначив закономірність східчастої побудови нью-йоркського силуету: «Жодний будинок не повинний бути зведений так, аби його висота у два рази перевищувала ширину вулиці, однак на кожен фут відступу від лінії вулиці можна додати чотири фути висоти»⁴⁶. Виключення було зроблено для житлових будинків, звернених до оазису Центрального парку, — тут будь-які обмеження було знято. Лишався один спосіб не порушити закон і все-таки будувати вище встановленого ліміту: залишити незабудованою таку площу, аби отримати шукане подвоєння висоти основного корпусу щодо ширини вулиці чи підняти висотну частину над більш низькими корпусами. Саме за рахунок умілої роботи з нормами будівництва виник найбільший, можливо, зведений архітектурний комплекс Рокфеллер-Центру⁴⁷. Ті

саме норми не перешкодили звести Крайслер Білдінг і Емпайр Стейт Білдінг, силуети яких стали назавжди такою самою характерною рисою Нью-Йорка, як Ейфелева вежа в Парижі. Закон 1916 р. продовжує діяти, однак у 70-і рр. ХХ ст. до нього було зроблено істотне доповнення. Тепер, якщо перший поверх хмарочосу повертається місту у вигляді зимового саду, було дозволено додати до його висоти 30 м. Нарешті, десятьма роками по тому був прийнятий закон, відповідно до якого, незалежно від прав власності, усі вестибулі хмарочосів, визнаних пам'ятками архітектури, повинні бути відкриті для публічного доступу⁴⁸.

Таким чином, за допомогою містобудівних норм, закріплених юридичним шляхом, здійснюється процес зрівноважування інтересів суспільства. До того ж, юридичний контроль (який можна вважати формалізовано моральним) повинний в ідеалі знаходитися у повній гармонії з моральним контролем суспільства.

На основі вище викладеного можна дійти висновку, що зв'язок етики й архітектури просліджується по трьох наступних напрямках. По-перше, архітектура є вираженням, інструментом, провідником певних етичних відносин. По-друге, архітектура є результатом певних етичних відносин, їхнім прямим наслідком. По-третє, етичні відносини є істотним компонентом архітектурного процесу, протікання і результати якого значною мірою визначаються моральними якостями і моральним вибором архітектора (*архітектурна деонтологія*).

Розглянувши принципові етичні категорії у переломленні їх через призму архітектури, можна дійти наступної точки зору. Етичні норми, принципи і цінності як віддзеркалення уявлень про людську мораль та особливості її функціонування в тому або іншому типах суспільної свідомості, узяті у розрізі архітектурного процесу, допомагають з'ясувати місце моралі у системі архітектурної діяльності, аналізує природу, внутрішню структуру і роль її як важливого соціального інституту, котрий регулює взаємовідносини між архітектором, замовником і суспільством, користувачем. Загальні риси історично сформованої моральної свідомості становлять єдину для усіх конкретних моральних уявлень епох (і класів) систему моральнісних понять, яка історично збагачується, диференціюється й надбудовується новими категоріями. В архітектурі такій трансформації відповідає відносна константність уявлень про щастя.

1. Рёскин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году / Пер. с англ. — М., 1900. — С. 48.
2. Лихачёв Д. С. Экология культуры // Лихачёв Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. — Л., 1985. — С. 61.
3. Там само. — С. 62–63.
4. Див.: *Scott J. Architecture of Humanism.* — London, 1914; *Watkin D. Morality and Architecture.* — Oxford, 1977; *Watkin D. The Rise of Architectural History.* — London, 1980; *Scruton R. The Aesthetics of Architecture (Princeton Essays on the Art).* — Ed. 2. — Princeton; New Jersey, 1980.
5. Некрасов А.И. Этика: Учебное пособие. — Харьков, 2003. — С. 37.
6. *Ruskin J. The Seven Lamps of Architecture.* — London, 1903. — P. 33.
7. Див.: Пучков А. А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. — Киев, 1997. — С. 63–67.
8. История философии. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 69.
9. Роллан Р. Жизнь Микеланджело // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. — М., 1954. — Т. 2. — С. 107–109.
10. Лоренцо Бернини: Воспоминания современников. — М., 1965. — С. 355; Чепелик В. В. Зодчие средневековья и Нового времени (VI–XIX вв.). — Киев, 1991. — С. 70–76.
11. Некрасов А. И. Этика. — С. 212.
12. Некрасов А. И. Этика. — С. 233.
13. Балашов Л. Е. Этика: Учебное пособие. — М., 2003. — С. 43–49.
14. Некрасов А. И. Этика. — С. 265.
15. Семиволос П. Скверную скульптуру можно разбить // Зеркало недели. — 1997. — 20–26 декабря. — № 51 (186). — С. 10.
16. Там само.
17. Некрасов А. И. Этика. — С. 265.
18. Вольтер. Надо сделать выбор, или Принцип действия // Вольтер. Философские сочинения. — М., 1989. — С. 518.
19. Киянский Д. Архитектура глухих заборов // Киевлянин. — 2004. — 1 января. — С. 4.
20. Балашов Л. Е. Этика. — С. 85.
21. Див.: Хан-Магомедов С. О. Кривоарбатский переулок, 10. — М., 1984; Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. А. Стригалёв, И. В. Коккинаки. — М., 1985; Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников. — М., 1990. — С. 161–198.
22. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2. — С. 420.
23. Там само. — С. 422.
24. Там само.
25. Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. — М.; Л., 1935–1947. — Т. 5. — С. 133.
26. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. — Т. 2. — С. 422.
27. Там само. — С. 309.
28. Там само. — С. 320.
29. Гольдштейн А. Ф. Франк Ллойд Райт. — М., 1973. — С. 101–106; Глазычев В. Л. Архитектура: Энциклопедия. — М., 2002. — С. 555.

30. Глазычев В. Л. Архитектура: Энциклопедия. — С. 555.
31. Там само. — С. 386.
32. Весь мир в цифрах и фактах. — М., 2001. — С. 435.
33. Там само.
34. 100 Великих архитекторов. — М., 2001. — С. 569.
35. Там само.
36. Там само. — С. 570.
37. Савченко В. В. Многоцелевые зрелищные и спортивные залы. — 2-е изд. — К., 1990. — С. 94–96.
38. Весь мир в цифрах и фактах. — С. 435.
39. Там само.
40. Глазычев В. Л. Архитектура: Энциклопедия. — С. 471.
41. Горак Г. Святое и грешное // Сегодня. — 2002. — 6 сентября. — № 1247. — С. 5.
42. Филашев М. Тюремный дворик // Киевские ведомости. — 2002. — 25 марта. — № 64 (2578). — С. 7.
43. Там само.
44. Зеркало недели. — 2004. — 3–9 апреля. — № 13 (498). — С. 8.
45. Глазычев В. Л. Архитектура: Энциклопедия. — С. 627.
46. Там само.
47. Там само.
48. Там само. — С. 10.

Розділ дев'ятий

СОЦІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ



Поняття соціології архітектури. Соціологія (від лат. *societas* — суспільство і грецьк. *logos* — слово, вчення; букв. — вчення про суспільство) — наука про закономірності й рушійні сили виникнення, функціонування і розвитку різних соціальних організацій і форм спільності людей¹ — як глобальних (суспільство в цілому), так і часткових (соціальні групи, заклади і процеси); наука, яка вивчає структури суспільства, їхні елементи й умови існування, а також соціальні процеси, що протікають у цих структурах. Соціологія досліджує взаємозв'язок різних соціальних явищ, взаємодію суспільства й природи, загальні закономірності й елементи соціальної поведінки людей².

Соціологія архітектури — розділ філософії архітектури, який вивчає проблему взаємин суспільства через призму архітектури, житлових проблем і конфліктів, які виникають у зв'язку з цим. Соціологія архітектури розглядає умови існування людини за допомогою віддзеркалення демографічних процесів, соціальних утопій, норм відповідності архітектурних об'єктів вимогам різних соціальних груп, виходячи з рівня їхніх потреб. Специфіка соціологічного підходу на його відміну від онтологічного, гносеологічного, естетичного і т. ін. полягає в тому, що його цікавить суспільство як ціле й взаємозв'язок його елементів. Це не означає, що *соціологія архітектури* має справу лише з суспільством як цілим: соціологічне дослідження може бути присвячене будь-якому соціальному питанню (мешканці, їх угруповання, різновид, конфлікт, злочинність і алкоголізм, вільний час робітника у певному районі тощо). Але будь-яке соціологічне дослідження, на відміну від юридичного, економічного або психологічного, простежує у кожному своєму об'єкті саме перетин різних типів соціальних зв'язків, і в такому смислі є комплексним дослідженням. Звідси й багатоманітність застосовуваних соціологією методів. Як будь-яка наука, соціологія архітектури виходить з даних у досвіді фактів. Але будь-які соціологічні данні — чи це будуть результати опитування або показники продуктивності праці — співвідносяться з існуючою системою суспільних відносин як об'єктивацією діяльності минулих поколінь людей. Однак слід мати на увазі, що соціальна реальність внутрішньо протирічлива, що в ній самі закладені можливості її зміни. І сама соціологія — усвідомлює вона це або не усвідомлює — є однією з форм суспільної самосвідомості, тобто і соціологія архітектури — є одна з форм самосвідомості архітектури як процесу життєдіяльності людини.

Соціальне розшарування суспільства як чинник містобудування.

Суспільство як соціальна система є соціальний організм, який включає в себе усі види соціальних спільностей і їхніх взаємозв'язків і характеризується цілісністю, стабільністю, динамізмом, відкритістю, самоорганізацією, просторово-часовим буттям. У вузькому сенсі поняття «соціальна структура» поширюється на соціально-класові і групові спільності. Це соціальний склад суспільства як набір елементів, що виступає у формі об'єктивного розшарування суспільства на класи, шари, групи. У цьому сенсі «соціальна структура» — це сукупність взаємозалежних і взаємодіючих соціальних спільностей, які відбивають соціальну нерівність людей в суспільстві у зв'язку з їхніми неоднаковими статусами і соціальними ролями³.

Як відомо, суспільство не лише диференційоване (неоднорідне), але й ієрархізоване. У ньому одні шари мають більшу владу, багатство, привілеї. Ця нерівність існує у двох видах:

— природна нерівність, тому що люди відрізняються за статтю, віком, силою, розумом;

— соціальна нерівність (розходження) породжено поділом праці, укладом життя (сільським, міським), соціальними ролями (начальник — підлеглий, власник — найманий робітник)⁴.

Отже, соціальна нерівність, а виходить, розходження у статусах і можливостях людей, є природним станом будь-якого суспільства. Нерівність існує не тільки між окремими індивідами, але і між великими спільностями, шарами, групами.

«Неоднаковість» положення груп, різна в цьому зв'язку їхня суспільна оцінка становлять сутність стратифікації. *Стратифікація, розшарування* — це система, в якій категорії людей у суспільстві перебувають у певній ієрархії, яку репрезентує собою соціальна нерівність. Суспільство неоднорідне, і має свою внутрішню будову і склад, які включають значне число різнопорядкових і різнохарактерних соціальних явищ і процесів.

Основа і сутність соціальної стратифікації полягає у «нерівномірному розподіленні прав і привілеїв, відповідальності й обов'язковості, наявності або відсутності соціальних цінностей, влади й впливу серед членів того або того співтовариства»⁵. Конкретні іпостасі соціальної стратифікації, вважав видатний соціолог ХХ ст. П. О. Сорокін (1889–1968), численні, однак уся їхня різноманітність може бути зведена до трьох основних форм: *економічної, політичної та професійної стратифікації*. «Як правило, усі вони тісно переплетені. Люди, які належать до вищого шару в якомусь одному відношенні, зазвичай належать до того самого шару й за іншими параметрами; й навпаки. Представники вищих економічних шарів одночасно відносяться до вищих політичних і професійних шарів. Неімущі, як правило, позбавлені громадянських прав і знаходяться на нижчих шарах професійної ієрархії. Таким є загальне правило, хоча існує чимало виключень. Так, приміром, найбільш заможні далеко не завжди знаходяться у вершини політичної або професійної піраміди, так само й не у всіх випадках бідняки посідають найнижчі

місця у політичній і професійній ієрархії. А це означає, що взаємозалежність трьох форм соціальної стратифікації є далекою від досконалості, оскільки різні шари кожної з форм не повністю співпадають одна з одною... Реальна картина соціальної стратифікації будь-якого суспільства є дуже складною й плутоною. Аби полегшити процес аналізу, слід враховувати тільки основні, найголовніші властивості, з метою спрощення облишаючи деталі, котрі не паплюжать при цьому загальну картину»⁶. Розглянемо побіжно категорію професійної стратифікації.

Існування професійної стратифікації встановлюється з двох основних груп чинників. По-перше, очевидно, що певні класи професій завжди становили верхні соціальні страти (лідери, жерці, архітектори, лікарі), в той час як інші професійні групи майже завжди перебували біля низу «соціального конусу» (двірник, вантажник). Найважливіші професійні класи не розташовуються горизонтально, тобто на одному й тому самому соціальному шаблі, а, так би мовити, накладаються один на одного. По-друге, феномен професійної стратифікації існує й всередині кожної професійної сфери. Інакше кажучи, професійна стратифікація проявляється у двох основних формах: у формі ієрархії основних професійних груп (міжпрофесійна стратифікація) й у формі стратифікації всередині кожного професійного класу (внутрішньо-професійна стратифікація).

Пітірім Сорокін наводить цікаву таблицю професійної стратифікації⁷ в залежності від рівня інтелекту працівника (число «інтелектуальних показників» умовно варіюється від 0 до 100 якихось умовних одиниць).

Індекси інтелекту	Професії
Від 17.81 до 20.71	Професор університету, крупний підприємець, великий музикант, загальнонаціональні офіційні особи, видатний письменник, видний дослідник, талановитий новатор тощо
Від 16.58 до 17.50	Оптовий торговець, інженер-консультант, адміністратор системи освіти, лікар, журналіст, видавець тощо
Від 10.86 до 16.28	Детектив, клерк, службовець транспортної компанії, виконроб, стенографістка, бібліотекар, медсестра, редактор, шкільний учитель, фармацевт, викладач вузу, проповідник, лікар, інженер, артист, архітектор тощо
Від 7.05 до 10.83	Ремонтник широкого профілю, кухар, фермер, поліцейський, будівельник, поштар, муляр, водопровідник, килимар, гончар, кравець, телеграфіст, молочник, лінотипіст тощо
Від 5.41 до 6.93	Водій автокари, кур'єр, чоботар, перукар тощо
Від 0 до 4.29	Випадкова робота, мігруючі робітники, збирання сміття, ремонтники, поденні заняття, проста селянська праця, робота у пральні тощо

Можна спостерегти, що ця класифікація, характерна для західних країн, ґрунтується на принципі зменшення інтелекту й контролюючої сили професії, що водночас співпадає зі зменшенням оплати праці та з пониженням соціального статусу професії в ієрархії (справедливість цього положення зберігається й у США, де у принципі ручна праця оцінюється вище, ніж в інших країнах, і тут середній заробіток «напівпрофесійних» і «професійних» груп у будь-якому випадку є більш високими). Загалом же таблиця показує, що три змінні — «ручний характер» праці, низький рівень інтелекту, необхідний для її виконання, й віддалене відношення до функцій соціальної організації та контролю — усі вони паралельні й взаємопов'язані. З іншого боку, ми спостерігаємо подібний паралелізм й серед «інтелектуального характеру» професійної роботи, високого рівня інтелекту, необхідного для її виконання, та її зв'язок з функціями соціальної організації й контролю. До цього можна додати, що при переході від менш «інтелектуальних» до більш «інтелектуальних» професій спостерігається зростання середнього рівня прибутку, не дивлячись на певні часткові відхилення від загального правила.

Нам невідомо, на яких засадах Пітірім Сорокін, спираючись на працю Ф. Барра, встановлював «індекси інтелекту», серед яких найвищий становить 20.71 (чого?) від 100 (відсотків?). Цікавим є інше: архітектор-практик посідає в цій ієрархії середнє місце (від 10.86 до 16.28) поряд з детективом, виконробом і стенографісткою. Але ж архітектор-теоретик мусить посідати перше місце (від 17.81 до 20.71), будучи прирівняний до «професора університету» разом з відомим письменником або талановитим новатором. Адаже й у першому, і в другому випадку йдеться, скоріше за все, про те, що особистісна безпринципність декотрих з них перевищується об'єктивними результатами їх організуючої й контролюючої діяльності. Великий англійський етнолог й релігієзнавець Дж. Дж. Фрезер (1854–1941) стосовно такого стану речей зазначав, що якщо б ми могли порівняти ту шкоду, котру вониносять своїм шахрайством, з тим благом, яке вони приносять завдяки своїй далекоглядності, ми б побачили, що добро далеко перевищує зло. Значно більше нещастя принесли чесні дурні, які посідають більш високе крісло, ніж розумні шахраї⁸. Власне, історія культури й історія професій свідчить про постійний вертикальний розвиток («кар'єра») розумної людини, і чим більш високе у соціальній ієрархії місце така людина посідає, тим меншою долею ручної праці вона вимушена займатися: іноді це зводиться лише до підпису на папері! Отже, перехід з однієї страти до іншої відбувається завдяки умовам, які, з одного боку, породили стратифікаційне розшарування, з іншого боку, — існують завдяки необхідності ієрархічного подолання («підйом стратифікаційними сходами») і підтримуються наявністю людини, яка розвивається розумово і прагне до максимального вивільнення робочого часу. На прикладі архітектора цей процес можна простежити найнаочніше: навіть архітектори зі світовим іменем (але без вищої архітектурної освіти) — Ле Корбюзьє, Ф.-Л. Райт, В. Гропюс, Л. Міс ван дер Роє — піднялися до найвищої соціальної страти, але при цьому «робота руками» — надкресленником — залишалася для них не стільки вимушеною необхідністю, скільки

однією з форм творчого дозвілля. Аби ієрархічний рух вгору сходами соціальних страт міг бути здійсненим, архітектору слід кожного разу, замислюючись над частковостями проєктованого об'єкту, замислювати й вирішувати кожного разу більш глобальні задачі. Саме це завдає творчій людині незвичний ієрархічний вектор, постає замовлення, робить архітектора популярною особою.

П. О. Сорокін наводить ще одну цікаву таблицю (хоча за станом на злам ХІХ–ХХ ст., тобто на період остаточного накопичення капіталу, й тому вона для ситуації сучасної України є показовою)⁹.

Сфери зайнятості американських мільйонерів	Абсолютне число	Відсоток
Фабриканти	193	29,2
Банкіри, біржевими	138	20,9
Торговці	78	11,8
Транспортники	63	9,5
Юристи	40	6,0
Винахідники	29	4,4
Видавці, редактори	22	3,3
Гірники	18	
Поміщики	17	
Лісопромисловці	17	
Артисти, художники, директори театрів	17	
Телефоністи, телеграфісти, газовики	12	
Державні діячі	8	14,9
Землеволодарі	4	
Лікарі	4	
Церковні діячі	2	
<i>Усього:</i>	662	100%

Неважко спостерегти, що навіть такі інтелектуальні групи, як редактори, видавці, державні діячі й служителі церкви, піднялися соціальними сходами завдяки їх професії й водночас завдяки багатству. Отже, за П. О. Сорокіним, «канали вертикальної циркуляції існують у будь-якому стратифікованому суспільстві, і вони настільки ж є необхідними йому, як судини — для кровообігу людському організму»¹⁰.

Отже, встановлено, що складовими елементами суспільства є люди, соціальні зв'язки і дії, соціальні взаємодії і відносини, соціальні інститути й організації, соціальні групи, спільності, соціальні норми і цінності й ін. Кожен з цих елементів перебуває у більш-менш тісному взаємозв'язку з іншими, посідає специфічне місце

і відіграє своєрідну роль у суспільстві. Задача соціології архітектури у зв'язку з цим, полягає насамперед в тому, аби визначити житлову норму і специфіку взаємодії різних шарів суспільства, з'ясувати їхній взаємозв'язок і взаємодію у сфері житлових проблем, місце і роль архітектури в суспільстві, його соціальну інфраструктуру, норми соціальної забезпеченості. Саме завдяки своїй структурі суспільство якісно відрізняється як від довільного, хаотичного скупчення людей, так і від інших соціальних явищ, які мають свою упорядковану структуру, а отже, й іншу якісну визначеність.

Соціальна структура багато в чому визначає і стійкість, стабільність усього суспільства як системи. Суспільство як соціальна система — це такий соціальний організм, котрий функціонує і розвивається за своїми власними законами.

Таким чином, ми бачимо, що одними з головних понять у соціології архітектури є:

— *соціальні спільності* — відносно стійкі сукупності людей, які відрізняються більш-менш подібними умовами і способом життя, більш-менш подібними інтересами;

— *суспільства різних типів* — форми спільної життєдіяльності¹¹; архітектурні об'єкти різних типів — це також форми спільної життєдіяльності індивідів;

— *соціальна стратифікація* — ієрархічно ранжована соціальна нерівність, а також процес, у результаті якого індивіди і групи виявляються нерівними один одному й ієрархічно згрупованими відповідно до соціальних ознак¹² (див. вище).

Соціально стратифіковане суспільство з його численними шарами можна репрезентувати у вигляді вертикальної структури з трьома щаблями, що в сучасній соціології прийнято називати класами (на відміну від страт класи характеризуються цілим набором певних ознак і критеріїв: рівень доходу, походження, професія). Це вищий, середній і нижчий клас. Іноді вони усередині також підрозділяються на рівні. Так, американський соціолог У.-Л. Уорнер у дослідженні «Янкі» виділив шість класів: 1) вищий клас (найбільш заможні, шляхетного походження); 2) вищий клас (багаті, але не вихідці з аристократії); 3) вищий шар середнього класу (заможна інтелігенція); 4) нижчий шар середнього класу («білі комірці»); 5) вищий шар нижчого класу (робітники); 6) нижчий шар нижчого класу (люмпени і т. ін.)¹³. Відповідно до шарів розвивається і архітектура міста. Хочемо ми того або не хочемо, справедливо це або не справедливо, але архітектор виконує певне замовлення, і тому його будинок розрахований на певний шар суспільства. Якщо б, скажімо, особа «без певного місця помешкання» («бомж») змогла замовити або придбати собі будинок, вона вже вийшла б з цієї категорії громадян і виступила як представник іншого соціального класу, іншого, більш заможного соціального страту. Але такого бути не може, і тому «бомж» не може виступати замовником архітектури, але є її споживачем разом з представниками вищого класу — архітектури міста взагалі.

Вищий клас звичайно становить незначний відсоток населення (у низці країн не більш 10%). Його роль у житті суспільства неоднозначна. З одного боку, він во-

лодіє могутніми засобами впливу на політичну владу. З іншого боку — його інтереси, головними з яких є збереження і збільшення накопиченої власності, постійно зіштовхуються з інтересами іншої частини суспільства. Не маючи при цьому достатньої чисельності, вищий клас не може бути гарантом стійкості і стабільності суспільства. Але він є замовником і власником більшої частини архітектурних об'єктів, які, власне кажучи, і становлять частину найбільш репрезентативних будинків і споруд, про які можна говорити як про об'єкти, котрі віддзеркалюють епоху і стан її економічного розвитку.

За загальним визнанням соціологів, підтвердженим життям, центральне місце в соціальній структурі сучасного суспільства посідає середній клас.

Оцінюючи середній клас, видатний англійський історик Арнольд Джозеф Тойнбі (1889—1975) підкреслював, що сучасна західна цивілізація — це насамперед цивілізація середнього класу, і західне суспільство стало сучасним лише після того, як йому вдалося створити численний і компетентний середній клас¹⁴. І навпаки — там, де з різних причин не оформився середній клас, наявна соціально-економічна і політична нестабільність, значно утруднений процес модернізації суспільства.

Можна виділити основні ознаки приналежності до середнього класу:

- наявність власності у виді накопиченого майна або існуючого як джерело доходу (середні і дрібні підприємства, магазини, майстерні);
- високий рівень освіти (як правило, вища або середня спеціальна), яку можна характеризувати як інтелектуальну власність;
- доход, розмір якого коливається навколо середнього рівня по країні;
- професійна діяльність, яка має досить високий престиж у суспільстві¹⁵.

До середнього класу можна віднести середніх і дрібних підприємців і бізнесменів (у загальній кількості підприємців вони складають 80—90%), управлінських працівників, державних службовців, наукову, художню, гуманітарну, інженерно-технічну інтелігенцію, працівників високої кваліфікації, фермерів і деякі інші категорії.

Середній клас характеризує економічна незалежність і активність. Він (насамперед підприємницький шар) забезпечує зайнятість населення і велику частину національного доходу. Як суб'єкт політики середній клас виступає за твердий правопорядок, законність, дотримання прав людини, а також за стабільну стійку владу. Він супротивник анархії, сваволі й екстремізму в політиці, прихильник помірних, зважених, продуманих реформ. Виступаючи опонентом великого капіталу і стримуючи радикальні устремління нижчого класу, у цілому середній клас відіграє роль стабілізатора суспільства («буферної зони»), зберігаючи його рівновагу і стійкість. Саме на середній клас, в основному, орієнтована містобудівна діяльність.

У нижчій частині соціальних сходів знаходиться нижчий клас. До нього відносяться ті категорії населення, які не мають власності, зайняті низькокваліфікованою працею з доходом, який визначає їхнє положення на грані бідності або

нижче рівня бідності. Сюди ж відносяться групи, що не мають постійного заробітку, безробітні, декласовані елементи.

Самий стан цих шарів визначає їхні позиції як хитливі. Потрібно мати на увазі, що висота і профіль стратифікації можуть змінюватися, але не безмежно. Вирівнювання, апроксимація стратифікації призводить до руйнування економіки, анархії і хаосу.

Відповідно до соціальної стратифікації суспільства з рівнем доходу соціальних шарів суспільства і його потреб безпосередньо зв'язаний розвиток містобудування.

Вищий клас може дозволити собі значно велику суму капіталовкладень у будівництво власного життєвого простору, ніж представники середнього і нижчого класу. Специфіка і цілі капіталовкладень обумовлюють рівень і напрям розвитку архітектури, певних (переважно центральних) районів міста. Це будуть або розкішні особняки, бізнес-центри, торговельні палати, розважальні комплекси, або звичайні «спальні» райони, оснащені стандартним набором будинків.

Житлові потреби середнього і нижчого класу задовольняються, в основному, виходячи з можливостей закладеного в бюджеті розміру асигнувань на будівництво, що значною мірою обмежує квартирні перспективи цієї категорії споживачів. Також слід відзначити, що з розпадом СРСР таке поняття як «квартирна черга» існує здебільшого тільки на папері, фактично ж вона не реалізується. Проблема «квартирної черги» впирається у можливості і розміри виділених бюджетних коштів на будівництво. У зв'язку з цим виникає питання про відповідність будівельних об'єктів соціальним нормам.

Слід повною мірою задовольнити потреби в життєвому просторі одного споживача вищого класу, або п'ятох — нижчого, і не повною мірою? Перед такою дилемою опиняються сьогодні сучасні господарі міста, виходячи з посилення рівня стратифікації населення і збільшення «ножиців доходу» потенційних споживачів. У зв'язку з цим, скажімо, у місті Києві неодноразово піднімалося питання про реконструкцію або знесення «хрущовок» через недоцільність їхнього функціонування і невідповідність сучасному вигляду, наприклад, європейської столиці¹⁶. Заступник мера міста, начальник Головного управління житлового забезпечення КМДА заявив, що першим під реконструкцію потрапить «Соцістечко» — квартал між вулицями Мініна, Червоноткацькою і Попудренка. Мешканців нібито почнуть відселяти у будинки «маневреного фонду» уже 2004 року, і перший будинок такого фонду вже будується. Однак інвестори реконструкції цього дарницького кварталу поки невідомі. Хоча витрати, відповідно до підрахунків міста, на відселення жителів «Соцістечка» (640 родин) обійдуться інвесторам майже у \$ 20 млн. (потрібно віднайти 37 тис. м² житла). Сума уявляється не такою вже і значною, якщо порівняти її з витратами на реконструкцію кварталу в районі Батиєвої гори (без «хрущовок»), яка оцінюється в \$ 130 млн.¹⁷. У той же час більшість мешканців, які проживають у «хрущовках» і належать до середнього або нижчого класу, не бажають, аби «на

зміну затишним будиночкам, побудованим на совість, які потопають в рожевих кущах, прийшли скляні хмарочоси». До того ж, люди не хочуть лишитися при переселенні «на висілках» у районі Позняків або Теремків. У зв'язку з цим особливу увагу слід приділяти світовій практиці розв'язання житлових проблем нижніх шарів населення.

Так, 1955 р. у місті Сент-Луїс (США) був заселений великий житловий район для бідноти, що мешкала значною частиною на допомога з безробіття. Новий мікрорайон Прют-Айгоу, побудований архітектором Мінору Ямасакі у точній відповідності до принципів сучасної архітектури, був визнаний лауреатом премії Інституту американських архітекторів (ми згадували про цей мікрорайон у попередніх розділах)¹⁸. Цей мікрорайон складався з 12-, 14- і 16-поверхових будинків. Відмінність була лише в тому, що у 14-поверхових будинках Прют-Айгоу були влаштовані наскрізні коридори (колись Ле Корбюзьє називав їх «вулицями в небі»), які майже миттєво перетворилися на нелегальний шинок слобідської вулиці. Усі, хто міг собі це дозволити, виїхали з Прют-Айгоу, лишивши там винятково люмпенів. Незважаючи на спроби виправити ситуацію за допомогою чималої витрати бюджетних коштів, ситуація вийшла з-під контролю. 1971 р. спеціальна комісія, створена мерією, зважилася нарешті запитати жителів, що варто зробити з Прют-Айгоу, і загальний лемент: «Підірвати!» був почутий¹⁹. Роком пізніше всі мешканці були виселені, і центральна частина району була знищена за допомогою спрямованого вибуху.

Це не єдиний приклад помилкового підходу до розв'язання житлових проблем пересічних обивателів. У 50-і рр. XX ст. у Нью-Хейвені декан архітектурного факультету Йельського університету Пол Рудольф побудував новий мікрорайон Орієнтал Гарденс коштом федерального Міністерства житлового будівництва і розвитку міст²⁰. Мікрорайон зводився водночас з Новими Черьомушками в Москві з майже таких бетонних панелей і з аналогічним результатом: стики між панелями безбожно пропускали вологу. Однак якщо в Радянському Союзі у мешканців «панельних районів» не було вибору, до того ж тоді вони платили за послуги символічні гроші, то в Орієнтал Гарденс негайно був відчутний результат справної платні: в ньому лишилися одні безробітні, історія Прют-Айгоу повторилася, хоча і тривала трохи довше. До осені 1980 р. в усьому мікрорайоні залишилося 17 мешканців, і 1981 р. всі його будинки були розібрані²¹.

Отже бачимо, що ані ім'я М. Ямасакі, ані ім'я П. Рудольфа — всесвітньо відомих майстрів архітектури — не врятували соціальний стан створюваного ними помешкання. Напевно, тут справа була не в архітектурній майстерності, не у бажанні створити непересічну архітектурну форму, внести дешицію нового у створюване: справа була в тому, що архітектори й муніципалітет, котрий виступив замовником цих робіт, не врахували стратифікаційність мешканців майбутнього житла, людина була принесена у жертву художній ідеології вигаданих архітектурних форм. Не лише М. Ямасакі й П. Рудольф опинилися у такій ситуації: свого часу, у 20-ті рр., Ле Корбюзьє створив селище Пессак поблизу Бордо, і його також

спіткала така саме невдача. У наведених прикладах можна вбачати яскраве протиріччя між творчою волею архітектора й реальним життям, яке завжди існує і яке кожного разу ставить питання у перевазі абстрактної творчості й реальності.

Слід з усією впевненістю стверджувати, що у створенні масового муніципального житла сучасна архітектура зазнала рішучої поразки. Тільки в Радянському Союзі й інших східноєвропейських країнах ця поразка була на тривалий час замаскована запеклим дефіцитом житла і повною відсутністю вибору у мешканців, «облагодіяних» соціалістичною державою. Незручні квартири, в яких бракує місця для того, аби зберігати безліч побутових речей, котрі надзвичайно важко або неможливо перепланувати, оскільки поперечні несучі стіни нерухомі. Хрущовські «п'ятиповерхівки», що здавалися їхнім творцям ошудливим способом вирішення проблеми масового житла, з кінця 1990-х рр. іноді підпадають під знесення. Вони немовби повторно вирішують ту саму соціальну задачу і, отже, «плачуть» її вдруге. На жаль, ця заміна здійснюється настільки нераціональним способом (при повному ігноруванні досвіду Прют-Айгоу), що притягає старі оми першопрохідників сучасної архітектури ХХІ ст. Сьогодні «хрущовки» мають дві реальних проблеми: по-перше, це перенаселеність (якщо в одно-двокімнатній «хрущовці» мешкає один чоловік, у трикімнатній — 2 чоловіки, — це цілком відповідає потребам більшості помешкань з огляду на «обжитість» районів); по-друге, необхідність елементарного (але комплексного) капремонту — заміна сантехнічних стояків, електропроводки, усунення протікань, утеплення фасадів. Цьому перешкоджає абсурдна форма власності, коли власник квартири існує, а у каналізаційного стояка і фасаду власника немає.

Основна частина житлового фонду радянського періоду була сформована, виходячи з утопічного уявленні про те, що держава повинна усім дати однаково добре житло. В результаті воно стало сприйматися як «по-різному погане».

Таким чином, бачимо, що соціальне розшарування суспільства відіграє значну роль у розвитку не стільки теорії, скільки практики сучасного містобудування. Однак, на жаль, величезна кількість житлових проблем соціально незахищених шарів населення залишаються нерозв'язними, незважаючи на певні зусилля головних управлінь житлового забезпечення.

Соціальні утопії в містобудуванні й архітектурі. Зворотнім боком практики містобудування є містобудівні утопії, котрі у контексті наших роздумів слід розглянути особливо. Утопія (*грецьк.*: *ou* — негативна частка, *topos* — місце, тобто «місце, якого немає») — поняття для позначення описів уявлюваного ідеального суспільного ладу, а також творів, що містять відповідні плани соціальних перетворень²². Джерелом утопій на кожному окремо взятому відрізку історичного часу могли виступати соціальні ідеології, технологічні міфи, екологічна етика. Формування утопій є свідченням процесів усвідомлення і рефлексії всеохоплюючих кризових явищ суспільства. Утопію можна трактувати також і як мрію про досконалість світу, здатну забезпечити перевірку і добір найбільш функціональних моделей суспільного розвитку. В ряді ідеальних конструкцій людського розуму

утопія здатна відбивати: мрію про світ постійного і повного почуттєвого задоволення; пошук ідилічних станів благополуччя, стримуваного моральними і естетичними обмеженнями; орієнтацію на акцентоване впорядковане розумною і моральною державою благополуччя; надію на здійснення одушевленої мети торжества Добра над Злом поза матеріальними аспектами цього процесу; проект удосконалення людського суспільства суто за допомогою організаційно-інтелектуальних новацій.

В античності утопії тісно перепліталися з легендами про «золотий вік», про «блаженні міста і території», являючи собою, як правило, ілюстративний матеріал до тих чи інших філософсько-етичних висновків грецьких мудреців. В епоху Ренесансу і великих географічних відкриттів утопії отримали переважну форму опису вигаданих держав або нібито існуючих, або таких, що існували в минулому («Місто Сонця» Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» Ф. Бекона, «Історія севарамбів» Д. Верраса). У XVII–XVIII ст. утопії здобули поширення також як різні проекти соціально-політичних реформ. З середини XIX ст. утопія усе більше перетворюється на специфічний жанр полемічної літератури, присвяченої проблемі суспільного ідеалу.

Утопії відрізняються негативним відношенням їхніх авторів до існуючого соціального порядку, претензією на універсальність і «остаточність» пропонованих процедур розв'язання суспільних протиріч, вірою у здійсненність відповідних проектів. Утопія є категорією психолого-фізіологічною, це стан передчуття і надії, у чомусь атрибутивні мислячому суб'єкту. В сучасну епоху утопії дозволяють передбачати деякі тенденції, орієнтовані у ймовірне майбутнє (яке на даному рівні пізнання не може бути описане в конкретних деталях), а також застерігати від деяких негативних соціальних наслідків людської діяльності. Ці форми утопії стимулювали розвиток у соціальних науках методів нормативного прогнозування, а також прийомів аналізу й оцінки бажаності й імовірності передбачуваного розвитку подій. Автори соціальних утопій, як правило, приділяли чималу увагу проблемам архітектури і містобудування, зв'язуючи типи житла, громадських будинків і населених місць описуваного ними суспільства майбутнього з його соціальним пристроєм.

Найяскравішим прикладом точно сформульованої утопії устрою міста-держави є опублікований 1516 р. трактат Томаса Мора «Утопія». Бажання Т. Мора протиставити процесу урбанізації Англії, що протікав стихійно, організований зразок розвитку спричинило розробку принципів регулярного містобудування, які особливо сильно позначилися у розплануванні і забудові головного міста Утопії — Амауроте, у якому неважко було розпізнати перетворений і упорядкований Лондон. Зазначимо, що Мор віддав данину актуальній проблемі його часу — житловій. Так, на сторінках трактату він малоє зовсім новий тип міського кам'яного будинку з плоскою покрівлею. «Спочатку дома були низькими, на зразок хатин чи куренів. А нині будинки красиві у три поверхи; стіни зовні зроблені з каменя чи щебеню, чи з цегли; усередині в порожні місця засипають биті уламки.

Плоскі дахи вони покривають якимось вапном, коштує воно дуже дешево, однак замішане так, що не підвладне вогню і краще за свинець протистоїть насильству непогоди. Скло (тому що його там споживають дуже багато) захищає вікна від вітру. Між тим, є також у вікнах і тонка полотнина, котру вони змазують прозорою олією чи янтарем. Це вигідно подвійним чином: виходить, що світла проходить більше, а вітер проникає менше»²³. Це і був той самий тип міської забудови, що намагався професійно осмислити в наступному столітті англійський архітектор Ініго Джонс (1573–1652).

Надалі ідеї соціальної утопії в містобудуванні й архітектурі були розвинуті Томмазо Кампанеллою у виданому 1623 р. трактаті «Місто Сонця»²⁴. Проект одного з ранніх представників «утопічного соціалізму» за своєю формою мало чим відрізнявся від інших проєктів ідеальних міст доби Ренесансу. Однак зміст його був абсолютно новим. Аби переконатися в цьому, досить згадати, що Кампанелла проповідував відмову від приватної власності, загальну обов'язкову працю. Головною увагу при розплануванні міста приділяли його обороні. Особлива увага, що її надавав Кампанелла науковим знанням, виразилася в проєктуванні в центрі Міста Сонця храму Науки, а також — в активному використанні монументального живопису на стінах будинків цього утопічного поселення, який зображував різні об'єкти вивчення живої природи. Як відомо, Кампанелла жорстоко поплатився за свої ідеї. Однак його проєкт, яким би він не був утопічним, відбивав нові явища італійського життя, віддзеркаленні в містобудуванні.

Французька школа соціальних утопістів у містобудуванні й архітектурі була заснована Дені Веррасом. Його книга «Історія севарамбів» — перший зразок французького утопічного роману з чітко окресленою комуністичною тенденцією. Перша частина роману видана 1675 року²⁵. За формою — це роман подорожів, написаний від імені мандрівника, що потерпів аварію корабля і потрапив у країну севарамбів. Основним осередком суспільства севарамбів є осмазія (колонія?), яка займає великий будинок, що носить ту саму назву. Осмазії поділяються на міські і сільські, мешканці яких займаються сільською працею. Існують, крім того, осмазії-школи. Осмазії являють собою «будівлі з каменю і цегли, схожі на великі замки квадратної форми»²⁶. Житло, як і усе в країні севарамбів, належить державі.

У XIX ст. на розвиток архітектури починають впливати — щоправда, малопомітно — соціальні утопії, котрі у XX ст. перетворюються на один з найважливіших чинників її розвитку. Ідея прогресу, котру наповнювали змістом успіхи науки і техніки, спонукала створювати гіпотетичні картини майбутнього «блаженства». Наука і техніка бачилися не тільки основою множення матеріальних благ, але й джерелом парадигм раціональної організації в соціальній сфері. Предметом утопії стало влаштування суспільства, описане у категоріях відносин класів і соціальних груп. Утопія — ця «країна ніде» — знайшла місце: ним стало майбутнє.

Підсумовуючи, слід дійти висновку, що соціальні утопії — це багатомістовий досвід людства по розробці моделі суспільства соціальної справедливості. Це

своєрідна лабораторія думки людей, що мріяли звільнити людство від історії, що супроводжувала його в усі етапи, соціальної несправедливості, у тому числі в сфері архітектури і містобудування.

Соціальна типологія об'єктів. Накопичений досвід теоретичних і практичних розробок у галузі містобудівного й архітектурного розвитку людства спонукає розробити своєрідну «стратифікаційну» ієрархію типології архітектурних об'єктів, котра обумовлена соціальною стратифікацією суспільства. Вона містить у собі архітектурні об'єкти, будівництво й експлуатація яких спрямована на певний соціальний шар. Незважаючи на те, що закони нашої країни є гарантом рівних можливостей користування архітектурними об'єктами, існують комплекси будинків, функціонування яких розраховано на вузько обмежене коло людей, приналежних до певної категорії споживачів. Їх можна перелічити в такому порядку.

Архітектурні споруди, функціонування яких спрямовано на задоволення потреб *вищого класу*: державні установи спеціального призначення (Верховна Рада, Кабінет Міністрів, Національний банк, Адміністрація Президента); банки; казино; яхт-клуби; фітнес-центри («Акваріум», «Нефертіті»); бутіки; нічні клуби; елітні торговельні центри; ресторани; приватні клініки, школи, вузи, житлові будинки; елітні споруди культурного призначення («Палац Україна»); елітні пансіонати, будинки відпочинку.

Архітектурні споруди, розраховані на *середній клас*: кафе; торговельні центри («Караван», «Паттерсон», «Спар», «Метроград», «Глобус», «ГородОК»); спортивні споруди («Палац спорту»), стадіони, ковзанки, басейни; культурно-розважальні комплекси (дискотеки, зоопарки, цирк, кінотеатри); бібліотеки, музеї, планетарій; наукові установи; профспілкові санаторії; державні клініки, школи, вузи; житлові будинки і квартири (частково державні, частково приватні).

Архітектурні споруди, розраховані на *нижчий клас*: їдальні, ринки; будинки соціального захисту (благодійні фонди й організації); державні житлові будинки і квартири; профтехучилища; в'язниці і колонії.

Тут слід звернути також увагу на демографічний аспект розглядуваної проблеми.

Демографія в архітектурі. Демографія — наука про закономірності відтворення населення в соціально-історичній обумовленості цього процесу²⁷. Відтворення населення є одним з головних процесів відтворення суспільства і являє собою безупинне відтворення генерації людей у результаті взаємодії народжуваності і смертності, що відбувається в рамках історично обумовлених соціальних відносин. Демографія вивчає закономірності і соціальну обумовленість народжуваності, смертності, шлюбу і розводів, відтворення сімейних пар і родин, міграційного руху, відтворення населення в цілому. Вона досліджує зміни вікової, сімейної і статеві структур населення, взаємозв'язок демографічних процесів і структур, а також закономірності зміни загальної чисельності населення і родин як результату їхньої взаємодії.

Отже, демографія в архітектурі розглядає питання взаємозв'язку демографічних процесів через призму їхнього впливу на специфіку архітектурної діяльності, виходячи з диференціації потреб різних вікових груп, а також закономірності взаємозв'язку демографічних змін у суспільстві з розв'язанням житлових проблем. Слід зазначити, що життєвий цикл формування міських житлових районів і мікрорайонів досить часто збігається з розвитком демографічних циклів. Стадії формування міських житлових районів можуть бути виражені у наступній ієрархічній залежності: 1) економічне планування розвитку території; 2) проект детального розпланування; 3) проектування об'єктів та інфраструктури; 4) реалізація житлового району, будівництво основних об'єктів; 5) «обживання», експлуатація, коригування, доробка. У процесі реалізації цих етапів слід враховувати рівень демографічної активності майбутніх мешканців житлового району відповідно до даних демографії: співвідношення народжуваності і смертності, кількість сімейних пар, середній вік учасників міграційних процесів, співвідношення літнього і молодого покоління. З урахуванням цієї інформації відбувається розпланування житла за типами будівель, співвідношення одно-, дво- і трикімнатних квартир, молодіжних кварталів, що відповідає інфраструктурі, у залежності від демографічних особливостей даного району міста.

Життєвий цикл мікрорайону безпосередньо залежить від демографічного розвитку його мешканців, їхнього життєвого циклу. Народження дітей обумовлює потребу в розширенні життєвого простору, що викликає попит на трикімнатні квартири. З дорослішанням дітей виникає попит на дитячі сади і школи. Однак після спаду народжуваності настає зменшення попиту на архітектурні споруди такого типу. Змужніння дітей приводить до потреби у розважальних спорудах. Зрілість формує попит на власне окреме від батьків житло. Кожна демографічна група вимагає задоволення власних життєво необхідних потреб у границях обмеженого простору житлового району. Масове старіння жителів окремо взятого району, значне домінування молоді приводить або до вгасання життєвих функцій більшості архітектурних об'єктів, або до наступного піка активності дітородіння. Також особливу увагу слід звернути на промислову зону району, на кількість підприємств, котрі несуть можливу загрозу для життя людини, що також робить свій вплив на демографічні процеси у районі. Значне місце у демографії архітектури також посідає специфіка функціонування даного району: «спальний район», промисловий район, бізнес-центр, «студентське містечко».

Демографічні процеси безпосередньо пов'язані з системою обслуговування мешканців району за допомогою певних архітектурних об'єктів: лікарень, поліклінік, магазинів, шкіл, дитячих садків, пошти, комунікаційних споруд. Таким чином, формування умов життєвого простору міських житлових районів за допомогою архітектурної забудови залежить від:

- 1) рівня життя і доходів жителів;
- 2) демографічної структури населення: стать, вік, родинний стан;
- 3) природного приросту;

- 4) рівня демографічного старіння;
- 5) специфіки трудової діяльності мешканців району.

Маргіналізація населення міст. У сучасних великих містах України останнім часом позначилася тенденція маргіналізації міського населення. Поняття маргінальності означає проміжність, периферійність, пограничність будь-якої соціальної спільності: національної, класової або культурної. *Маргінал* — людина з розмитими соціальними орієнтирами й спотвореною моральною основою. Найбільш яскраво виявляються маргінальні риси у багатьох переселенців з села до міста: норми сільської культури в них, як правило, підірвано, а норм культури міської ще немає. У радянські роки з села до міста щорічно переселялись 2 млн. мешканців, тобто значно більше, ніж іммігрантів до Америки та Ізраїля у найбільш активні роки. В соціології вважається, що міський образ життя засвоює лише третє покоління мігрантів з сільських місцевостей. Серед міського населення таких не більше 15%. У містах-мільйонерах (як Київ) колишні сільські мешканці до третього покоління становлять 30–35% зайнятого населення, у великих містах — 40%, середніх — 65%, а в малих містах — 90–95% (за В. В. Владимировим). Типові риси маргінала — функціональна неграмотність, кримінальна мораль, ненависть до культурного спадку, патологічна самовпевненість і амбіційність. У результаті багаторічного розвитку маргінальних спільнот відбувається їх подальша деградація з розщепленням на кримінальний елемент, люмпенізований прошарок і «спадкових» маргіналів другого, третього й наступних поколінь, що забезпечують розширене репродукування маргінального населення. Як було відзначено проф. В. В. Владимировим 1999 р., якщо число мігрантів є значним, починають розвиватися зворотні процеси: велика маргінальна маса починає негативно впливати на корінних городян, спрощуючи й нівелюючи їх соціальні орієнтири. Зникають унікальні духовні цінності — мова, особливості побуту, фольклор, що раніше були притаманні городянам. Все це замінюється аморфним й агресивним доквіллям з матеріальною орієнтацією цінностей.

Аби протистояти маргіналізації міської спільності, не вистачає однієї лише цілеспрямованої діяльності органів охорони громадського порядку (оскільки більшість «стражів порядку» також, на жаль, відносяться до маргіналів): тут потрібний також і містобудівний підхід до зменшення криминогенності у містах, оскільки саме так можна в кінцевому рахунку розглядати маргіналізацію міст. У монографії проф. В. І. Шакуна «Урбанізація і злочинність» (1996 р.) вказується, що кримінальна ситуація значною мірою визначається характером ставлення населення до правоохоронних органів; у цьому відношенні ситуація в Україні складається не на користь боротьби зі злочинністю²⁸. Серед шляхів виходу з ситуації автор вважає за потрібне внести до Концепції нормативної бази у сфері містобудування окремого напрямку щодо підготовки норм права про баланс систем міського будівництва й криминологічних проблем²⁹. Організаційним началом профілактики морального свавілля маргіналів повинен стати комплексний підхід, котрий має основу у плані соціально-економічного розвитку міста. «Інтенсивність

міграційних процесів тісно пов'язана з рівнем злочинності, — зазначає В. І. Ша-кун. — Чим більший коефіцієнт мігрантів, які прижилися у великому місті, тим менший негативний вплив міграції на рівень злочинності. І навпаки, незначне приживання призводить до зниження інтенсивності міграції»³⁰. Зрозуміло, що людину, яка досягла певного свідомого віку, переробити дуже важко, інколи неможливо. Пенітенціарні методи «захисту» городян від впливу маргіналів також не можуть дати належного результату. Дійсно, у галузі містобудівного розвитку міст єдине, що може хоч якоюсь мірою послабити вплив маргіналів на міську суспільну свідомість, — врахування соціальних, демографічних і психологічних чинників й механізмів маргіналізації населення, розробка заходів щодо послідовної боротьби з причинами маргіналізації суспільства, у тому числі і засобами містобудування. Окреслений аспект є, на наш погляд, найболючішим питанням сучасного розвитку міст, оскільки він торкається не лише окремої людини, але й майбутнього розвитку держави у цілому. Доки що не вироблено конкретні методи й методика попередження маргіналізації міської спільноти, і тому цей аспект саме у містобудівному контексті слід визначити як науково пріоритетний.

Якщо раніше міграція село-місто була організована державою, й її негативні наслідки згладжувалися спеціальними, у тому числі такими архітектурними утвореннями як гуртожитки, які орієнтували мешканців на цивілізований, іноді — вигадливо-утопічний міський побут з виховною роботою, контролем, примітивним культурним обслуговуванням, умовами для освіти, — то зараз вона відбувається стихійно у найвиродливіших побутових формах. Робітники-мігранти працюють переважно нелегально, без соціального захисту, у багатьох випадках живуть дикими комунами безпосередньо на робочих місцях.

Ми розглянули проблему соціального розшарування суспільства як чинника містобудування, природу соціальних утопій у містобудуванні й архітектурі, питання «архітектурної демографії», визначили типологію об'єктів архітектури за соціальними показниками, а також наголосили на проблемі маргіналізації сучасного міста. Усі зазначені питання безпосередньо стосуються стратифікаційного аспекту соціології архітектури, оскільки з різних сторін вказують на те поле задач, які стоять перед архітекторами й містобудівниками, перед практикою і теорією розвитку наших міст. Оскільки робота носить суто теоретичний характер, висновки з неї можуть також бути теоретичними. Отже, підсумовуючи, маємо відзначити, що на сьогодні є наочною досить структурне розшарування суспільства: від вищих верств населення до нижчих з певною мірою маргіналізації кожного зі цих щаблів.

Слід також констатувати, що вітчизняна теорія містобудування визначається певною утопічністю, котра зумовлена, з одного боку, спадком планового ведення господарства радянських часів, від якого важко зрікатися, з іншого боку, недосконалістю нормативної бази стосовно розвитку сучасного міста. Значні розділи цієї теорії лишаються нерозробленими: про це свідчить відсутність наукових студій щодо подолання маргіналізації (нижчого шару суспільства) міста містобудівними

й архітектурними засобами. Дослідження й урахування демографічних показників по кожному району міста, по кварталу, соціологічне опитування мешканців дасть можливість більш озброєно підходити до вирішення як питань реконструкції існуючої забудови, так і створення нової. Пропонована типологія об'єктів архітектури дозволить більш точно уявити матеріальні і духовні пріоритети того чи іншого шару суспільства і враховувати ці пріоритети при створенні нових архітектурно-містобудівних утворень. Коло розглянутих питань створює «практичну матерію» соціології архітектури.

Соціальні об'єкти і норми. *Соціальні об'єкти* — це архітектурні об'єкти, орієнтовані на певне коло користувачів і власників, виходячи з рівня їхнього соціального стану і матеріального статку. Соціальні об'єкти безпосередньо пов'язані з перебудовою побуту індивідуума у процесі розв'язання житлових проблем. Особлива увага цій проблемі стала приділятися ще на початку ХХ ст. У Радянському Союзі в 20-ті рр. ХХ ст. були зафіксовані основні структурні зміни, пов'язані з процесом формування нового побуту:

1) новий тип сімейних відносин у сфері побуту, зокрема, заперечення функцій родини як господарсько-економічної одиниці. Для архітектури це означало, що житловий осередок звільняється від багатьох господарських функцій;

2) заміна родини в ролі первинного осередку суспільства побутовим колективом. Для архітектури це означало, що не будинок належало набирати з житлових автономних осередків, а житловий комплекс (і місто) слід формувати з автономних житлових одиниць, розрахованих на колектив з більш складним наборів функціональних процесів, а виходить, — і з іншою структурою предметно-просторового середовища;

3) принципово інші взаємини усередині нового побутового колективу; самообслуговування, споживча кооперація, нове ставлення до особистої власності на предмети побуту (максимальне їхнє усупільнення), форми спілкування у масштабі нового первинного колективу³¹.

Значний вплив на пошуки нових типів житла робили реальні процеси перебудови побуту, які відбувалися в самому житті і значною мірою визначали конкретні шляхи пошуків нового типу житла. Особливу роль у цих пошуках зіграли форма організації й особливості функціонування побутових комун, котрі у великій кількості стихійно виникли у перші роки радянської влади.

Привілеї вищих класів у Російській імперії найбільш відверто виявлялися у сфері житла. Кращі і найбільш упоряджені квартали, розташовані у центральних районах міст, були заселені представниками заможних шарів населення. Робітники мешкали на окраїнах у казармах, бараках, підвалах. В Росії житловий стан робітників у цілому був гіршим, ніж у більшості розвинутих країнах Європи. Відставання Росії від Заходу позначалося, зокрема, і в тому, що земля була тут дешевшою, а зарплата робітників нижчою, що підвищувало норму прибутку домовласників³². Певний вплив на низький рівень робітничого житла робила і та обставина, що в Росії серед робітників був великий відсоток сезонників, які розглядали

міське житло як тимчасове. Це знижувало загальний рівень житлових вимог з їхнього боку. Також слід відзначити, що в роки Першої світової війни заборона на підвищення квартплати призвела до того, що домовласники, прагнучи зберегти свої доходи, фактично припинили ремонт будинків³³. Житлове будівництво майже не здійснювалося. Загострився житловий нестаток, а житловий фонд руйнувався.

Влітку 1918 р. Президія ВЦЖК видала декрет «Про скасування приватної власності на нерухомість в містах», і в розпорядження місцевих рад перейшли усі найбільш цінні житлові будівлі. Почалося масове переселення робітників з халуп і підвалів у конфісковані в «буржуазії» будинки. Квартплата була різко знижена, а при падінні курсу карбованця в роки Громадянської війни 1918–1921 рр. нове житло робітників виявилось фактично безкоштовним. Це, з одного боку, сприяло тому, що був відкинтий характерний для минулого принцип розподілу різного за якістю житла в залежності від платоспроможності мешканця; кращі квартири надавалися робітникам — представникам «номенклатури», тобто житло розподілялося відповідно до соціальної корисності людини. Однак, з іншого боку, безкоштовне надання квартир не давало можливості місцевим радам виділяти необхідні кошти на ремонт житлового фонду, який продовжував руйнуватися. Ретельний перегляд, наприклад, архівних справ будівельного відділу Київської міської управи за 1918–1920-ті рр. (Державний архів міста Києва) приводить до висновку, що увага до ремонту прибуткових будинків у центрі Києва з боку старих фахівців-інженерів і будівельників була пильною, але практичні дії з боку нової влади залишали бажати кращого.

Масове переселення робітників у колишні прибуткові будинки супроводжувалося процесом стихійного виникнення побутових комун, які переслідували як соціально-політичні, так і суто господарські цілі. Одержавши житло в безкоштовне користування, робітники створювали в будинках органи самоврядування (згадаймо, наприклад, опис дій членів «домкому» в романі Михайла Бугакова «Собаке серце»), яке не лише відало експлуатацією будинку, але й організовувало такі будинкові комунальні установи, як загальні кухні-їдальні, дитячі сади, ясла, «червоні куточки», бібліотеки-читальні, пральні. Обслуговування цих установ, а також збирання і ремонт приміщень загального користування здійснювалося самими мешканцями на громадських засадах. Будинки-комуна уявлявся гуртожитком, в якому господарський уклад і побут повинні були сприяти розвитку колективістських начал у населення будинку.

Розміри побутових комун були різними. Наприклад, у Києві 1922 року робітниками заводу «Арсенал» була створена у старому будинку побутова комуна на 80 квартир, у кожній з яких мешкало по дві-три родини (були обладнані клуб, читальня, пекарня, лазня, пральня, комори)³⁴. Але існували й невеликі побутові комуни. Так, в Одесі група текстильників організувала гуртожиток «Новий побут», досвід якого мав у місті суспільний резонанс і викликав наслідування. У цій комуні на протигагу звичайним будинкам-комунам дійсно впроваджувалися начала усупільнення побуту; готування їжі декількома особами для всієї комуни, прання білизни для усіх, почергове прибирання загальних приміщень³⁵.

Починаючи з 1921 р. розгортається планомірна робота з розробки проектів нового типу житла на базі робітника будинку-комуни. Створення житла «перехідного типу» передбачало чіткий розподіл вимог до складу приміщень у корпусах для сімейних (75% усієї житлової площі) і самотніх (25%)³⁶. Двох- і трикімнатні квартири для сімейних відповідно до програми повинні були мати повний набір підсобних приміщень, включаючи кухню. Для мешканців цих квартир передбачалися такі суспільні приміщення, як дитячий садок, ясла і бібліотека-читальня, а також приміщення загального користування — ванні кімнати, душові, кубові. Для малосімейних призначалися окремі кімнати (на одного і двох чоловік) з умивальником. Загальні приміщення тут включали приймальні, бібліотеки-читальні, їдальні, кухні, кубові, ванні, душові, убиральні. Крім того, у житловому кварталі передбачалися загальні приміщення (обслуговуючі всі корпуси — для сімейних і самотніх): амбулаторія, гараж, пральня, будинкова контора, зал для зборів. Проектувальники могли на свій розсуд створювати окремі або з'єднані між собою корпуси.

Дуже часто гострий житловий нестаток призводив до того, що будинки-комуни заселялися з порушенням передбаченого програмою режиму їхньої експлуатації. Складні за функціональною структурою будинки-комуни могли забезпечити передбачений проектом побутовий комфорт їхнім мешканцям лише за умови нормального функціонування всіх суспільно-комунальних споруд і при заселенні їх мешканцями відповідного родинного стану. Порушення цих умов (комунальні установи не працювали, суспільні приміщення приділялися під житло, призначені для самотніх і малосімейних корпуси заселялися родинами з дітьми) не лише не давали можливості об'єктивно оцінити достоїнства і недоліки експериментальних будинків-комун, але і ставили їхніх мешканців в умови дискомфорту, що викликало з їх боку різку критику самого типу будинку-комуни.

Особливу увагу як соціальної об'єкт викликав кооперативний дім-комуна, призначений для інтелігенції. Він був побудований у Санкт-Петербурзі на Троїцькій вулиці (нині вул. Рубінштейна) у 1929–1930 рр. Кооперативом інженерів і письменників (архіт. А. А. Оль)³⁷. Шестиповерховий будинок містив 52 квартири без кухонь (від однієї до чотирьох кімнат). Весь перший поверх був зайнятий суспільними приміщеннями — їдальні на 200 місць (з кухонним блоком), дитячими кімнатами і бібліотекою-читальнею. Цікавим є те, що в цьому будинку-комуні при усупільненні ряду господарських побутових процесів у великих квартирах були передбачені кімнати для доморобітниць³⁸.

Слід нагадати, що з 1925 р. гаслом московського муніципального будівництва стало: «При мінімумі витрат — максимальна житлова площа»³⁹. Виходячи з цієї концепції, у 1925 р. стали з'являтися типові секції, які прийшли на зміну малоповерховому дерев'яному будівництву (двоповерхові чотириквартирні будинки каркасного типу), які були покликані забезпечити кожну родину окремою економічною квартирою. Усі чотири квартири секції були запроектовані двокімнатними і мали спрощений благоустрій (ванни були відсутні). Типова секція 1926 р.

була фактично вдосконаленим варіантом секції 1925 р.: у торцях будинку з'явилися трикімнатні квартири з альковом, була передбачена умивальна кімната (з раковиною), збільшилася кількість вбудованих шаф⁴⁰. У чотирикімнатних типових секціях 1925–1926 рр. переважали двокімнатні квартири, що обмежувало можливість їх покімнатного заселення. Подальше вдосконалення типових секцій переслідувало мету підвищити комфорт масового житла. У квартирах були передбачені ванни, але щоб не збільшувати вартість квадратного метру житлової площі, була збільшена загальна площа квартири. Типова секція з чотириквартирної стала двоквартирною, що вимагалось й обов'язковою у ті роки вимогою наскрізного провітрювання.

У результаті в типових секціях 1927–1928 рр. основною стала не двокімнатна, а трикімнатна квартира. Істотно збільшився рівень комфортності квартир (ванні кімнати, наскрізне провітрювання, відсутність прохідних кімнат), однак тією ж мірою зросли і можливості їх покімнатного заселення. Більше того, фактично така типова двокімнатна секція в умовах гострого житлового нестатку тієї доби змушувала покімнатне заселення нових житлових будинків, що при великих розмірах житлових кімнат у багатьох трикімнатних квартирах цілком виправдувалося і нормами розподілу житлової площі.

Так, типові секції закріпили специфічну форму міського побуту — комунальну квартиру, де на відміну від побутової комуні минулих років, виявилися не добровільно, а вимушено об'єднаними кілька родин. Однак комунальні квартири з усіма складностями і протиріччями їхнього побуту на багато років визначили характер організації домашнього господарства багатьох городян (*див.* також попередній розділ). Ідея дрібної квартири, яка була економічно вигідною для всіх, постійно розвивалася архітекторами СРСР у процесі пошуку оптимальної форми мінімального життєвого простору. Так, академіком архітектури М. Я. Гінзбургом (1892–1946) висувався прогноз, що «якщо вдасться знайти таке рішення однокімнатних квартир, які не будуть поступатися у своїй економічній ефективності двох-, трикімнатним квартирам, то ці останні будуть необхідні в кількості 40% і будуть заселятися окремими родинами, а інші 60% міського населення будуть жити також в окремих, але однокімнатних квартирах»⁴¹. Однак, незважаючи на всі прогнози й ідеологічні перегини більшовицького керівництва, у процесі пошуку мінімального осередку життєвого простору, необхідного для нормального розвитку окремо взятої людини, питання житлових норм залишається актуальним і нині. Чи не є це прагненням розв'язати житлову проблему на рівні соціальної утопії?

Ідея спільного житла-комуні є одвічною у своїй сутності. Більшість критики, спрямованої на адресу комун як соціальних об'єктів, відбиває непослідовність сприйняття даної ідеї через призму ідеологічного впливу СРСР. Утопічність результатів будівництва комунального житла обумовлена не архітектурними прорахунками, а непослідовністю проведення соціального курсу і влаштуванням державного апарату управління колишнім Радянським Союзом. Завищення стан-

дартів призвело до проблеми обмеження життєвого простору індивіда, породивши тим самим дискомфорт житла через невідповідність необхідним соціальним нормам: одні були змушені тулитися у комунальних квартирах, інші, користуючись привілеями вищого класу, мешкали в просторих апартаментах.

Пошуком оптимального співвідношення життєвого простору займалися й іноземні архітектори. Однак комплексно проблема соціальних об'єктів на Заході була порушена значно пізніше — у другій половині ХХ ст. 1960 р. американський публіцист Джейн Джекобс опублікувала книгу «Життя і смерть великого американського міста»⁴². Відштовхуючи тільки від здорового глузду, лише від повсякденної логіки міської родини, Дж. Джекобс почала спробу атаки на «святе право» архітекторів говорити своїми проектами від імені звичайної людини. До середини ХХ ст., за твердженням проф. В. А. Глазичева, цієї проблеми не було і не могло бути, оскільки масового житлового будівництва не існувало, тоді як структуру і характер комерційної житлової забудови завжди і цілком звик незалежно контролювати забудовник-підприємець⁴³. Він знав запити своїх майбутніх мешканців — не міг не знати, оскільки у протилежному випадку виявився би без мешканців, зі збитками. Однак приклад масового житлового будівництва комун у Радянському Союзі ХХ ст. доводить, що це не так: природа людини є такою, що, не маючи ніякого житла, вона прагне до будь-якого, а маючи, — бажає ліпшого.

Традиційний архітектор приймав ці умови і був зайнятий насамперед тим, що стежив за дотриманням протипожежних і санітарних постулатів, за дотриманням комфорту в рамках кошторису, затвердженого приватним забудовником, і був найбільше заклопотаний зовнішнім декором — пишним або гранично скромним у залежності від кошторису. Тим більше не могло виникати істотної проблеми в ході роботи на індивідуального замовника: результуюче проектне рішення за всіх часів було компромісом (див. попередні розділи нашої книги). Це був завжди компроміс між бажаннями і можливостями клієнта, з одного боку, і з іншого боку — винятково професійними уявленнями архітектора про належне.

Ситуація різко змінилася, коли під тиском соціальних рухів і логіки розвитку економіки, при якій наймані робітники всіх рівнів заробітку ставали покупцями, значимими для ринку, було поставлено задачу зведення масового житла. Ініціаторами постановки такої задачі виступали переважно уряди соціал-демократичної орієнтації, традиційно близькі авангардній творчій інтелігенції. Для соціал-демократів здавалося більш ніж природно звернутися до тих професіоналів, які вмисували ідеї програмної перебудови міст. Лідери архітектурного авангарду першої половини ХХ ст. — В. Гропіус у Німеччині, Ле Корбюзьє у Франції, М. Я. Гінзбург в СРСР — сповідували віру в строгу раціональність організації людського побуту на зразок фабричного процесу⁴⁴. Вони самостійно визначали, скільки простору людині необхідно для сну, їжі, відпочинку, як повинні бути скомбіновані подібні за розплануванням квартири у житлових будинках, що зводилися з максимальним використанням фабричних конструкцій і деталей, як, нарешті, повинні бути сплановані або переплановані квартали, вулиці, міста. В

цьому було багато цікавого, чимало корисного, але авторам грандіозних схем «реконструкції життя» не приходило в голову цікавитися тим, а як власне, буде розвиватися жива людська дійсність у жорсткому корсеті проектних схем. Досить довго люди, які нарешті одержали можливість освоїти простір власної квартири, були щасливі цим фактом, однак згодом, звикнувши до наявного, вони усі частіше стали ставити запитання. Так, у нових кварталах і мікрорайонах багато сонячного світла і повітря, але тепер стало важко стежити за дітьми в дворі, а в загальних під'їздах запанував страх перед хуліганами і злочинцями. Відстані між будинками стали більшими, але тепер, коли зникли стіни двору, стало важко відрізнити, де закінчується «свій» життєвий простір, і тепер важко орієнтуватися навіть у ближньому оточенні. Процеси маргіналізації міста, про які йшлося вище, також не додають сміливості, аби стверджувати, що проблему проектування сучасного житла розв'язано, оскільки представники навіть вищих шарів суспільства за моральними нормами поведінки часто-густо не можуть бути порівняні у кращий бік з представниками нижчих шарів!

Координація інтересів архітектора і споживача стала можливою за допомогою «співучасті» (партиципації). Основна його форма — суспільні обговорення громадянами проектів реконструкції і великих об'єктів нового будівництва. Практикуються і методи безпосереднього соціологічного опитування, анкетування (що дозволяло виділити групові й індивідуальні переваги). Проводяться ігрові імітації процесу проектування за участю непрофесіоналів (згодом при цьому стали використовуватися комп'ютери).

У той же час результати «співучасті» виявилися неоднозначними. У самій його ідеї укладена якась частка утопізму — розрахунок на ідеально складені відносини усіх зацікавлених сторін, їхнє взаєморозуміння і готовність до компромісів. До того ж, позитивна участь у рішенні проблем вимагала певної підготовленості й рівня загальнокультурного розвитку. Іноді результати багатобічних обговорень допомагали захистити інтереси груп незаможних від непродуманого радикалізму реконструктивних задумів або зазіхань власників нерухомості, котрі прагнули до збільшення власного прибутку. Але у процесах «співучасті» ховається іноді потаємний шар, який спрямовував його некваліфікованих учасників відповідно до чийось егоїстичних інтересів. Архітектори, прикриваючись залученням у процес проектування споживачів, складали з себе соціальну відповідальність, зберігаючи переважний вплив на остаточні рішення. Відповідальність начебто знімалася і з суспільства, з його муніципальних і державних органів, які визначають стратегію архітектурно-містобудівної діяльності. В результаті було доведено, що діалог архітектора і користувача можливий, однак він породжує нові протиріччя в силу некомпетентності одних і зайвого егоїзму інших.

Координація інтересів архітектора і споживача стала можливою за допомогою «співучасті» (партиципації). Основна його форма — суспільні обговорення громадянами проектів реконструкції і великих об'єктів нового будівництва. Стали обов'язковими публікації таких проектів засобами масової інформації, що супро-

воджуються збором і вивченням зауважень, які надходять. Практикуються і методи безпосереднього соціологічного опитування, анкетування (що дозволяло виділити групові й індивідуальні переваги). Проводяться ігрові імітації процесу проектування за участю непрофесіоналів (згодом при цьому почали використовуватися комп'ютери).

Соціальна норма в архітектурі — це співвідношення житлової норми з реальністю, доступністю для певного соціального класу (ремонт, технічна оснащеність і обслуговування архітектурних об'єктів). Питання про доступність житлових соціальних норм кожному соціальному шару є особливо актуальним у наші дні.

У житті людина проводить значну частину свого життя, тому гарні житлові умови відіграють позитивну роль у збереженні і зміцненні її здоров'я. Житло повинне бути просторим, мати сприятливий клімат, бути сухим, добре освітлюватися, забезпечувати тишу, спокій і відпочинок, мати відповідне до смаків хазяїв оздоблення, а також бути інсоляційно вірно розташованим. У зв'язку з цим виникає потреба в соціальній рівноправності при відповідності правил і норм технічної експлуатації житлового фонду в теорії і виконанні на практиці незалежно від соціальної приналежності окремо взятого індивідуума.

Основним елементом житлового будинку є квартира. Вона включає житлові (спальня, їдальня, кабінет), допоміжні (передня, кухня, ванна, туалет, балкон) і відкриті приміщення. Це забезпечує умови правильної їхньої експлуатації і достойного гігієнічного змісту. Склалася традиція проектувати в житлових будинках квартири, виходячи з умов заселення їх однією родиною: «проектування» комунальних квартир — саме по собі дивовижне явище — ніколи не було в центрі уваги архітекторів, і завжди опинялося вимушеним засобом перепланування існуючої житлової площі. Основним розпланувальним осередком у секційному квартирному будинку є житлова секція — це група квартир, об'єднаних однією сходовою кліткою.

Заможні верстви суспільства можуть дозволити собі викуповувати у власність цілі житлові секції на поверхах. Представники інших соціальних груп у кращому випадку можуть дозволити викупити у власність одну квартиру у випадку відповідного власного рівня фінансової стабільності. Для нижчих шарів населення існують будинки готельного типу, тимчасові житла, гуртожитки (для одиначів), готелі, сільські житла. У залежності від кількості фінансових «вливань» у будівельний проект залежить і рівень відповідності технічним нормам, але самий факт відповідності оптимуму (безпеці) має бути наявним за будь-яких обставин. Якість проведених будівельних робіт і можливість висування визначених претензій у зв'язку з цим прямо пропорційно залежать від соціального шару, на який орієнтоване будівництво певного архітектурного об'єкту.

Рівень звукоізоляції, теплоізоляції і гідроізоляції архітектурного об'єкту доступний представникам кожному соціальному шару, однак його якість знову таки залежить від матеріального становища більшості мешканців будівельного об'єкту. Дотримання санітарно-гігієнічних норм, якому відповідає обслуговуюча

робота комунальних служб, присутність консьєржа у під'їзді забезпечується шляхом додаткового матеріального стимулювання, який залежить від рівня доходу соціальних категорій. Адже організація по обслуговуванню житлового фонду повинна забезпечувати, незалежно від рівня соціального стану:

- заданий температурно-вологісний режим усередині будинку;
- справний стан стін для сприйняття навантажень (конструктивну міцність);
- усунення ушкоджень стін у міру виявлення, не допускаючи їхнього подальшого розвитку;
- теплозахист і вологозахист зовнішніх стін⁴⁵.

Не допускаються деформації конструкцій, відхилення конструкцій від вертикалі й осад конструкцій, розшарування рядів цегляної кладки, руйнування і вивітрювання стінового матеріалу, провисання і випадання цеглин. Ушкодження, які викликали зниження міцності і стійкості водозахисних і теплотехнічних властивостей зовнішніх огорожуючих конструкцій, звукоізоляції й інших показників, які не можуть бути усунуті при поточному ремонті, слід усувати при капітальному ремонті або реконструкції по відповідному проекті. Однак проблема капітального ремонту відповідних будинків упирається в проблему обмеженого бюджетного фінансування цього виду робіт. Проведення так званого «евроремонту» в будинках посилено лише обмеженому числу мешканців. Виходить, що і рівень безпеки певних архітектурних об'єктів також залежить від рівня фінансових можливостей мешканців, від їхньої приналежності до певного соціального страту. У більшості випадків проблема капітального ремонту вирішується шляхом косметичного облагороджування будинків на кошти, виділені депутатами районних рад на прохання і вимоги виборців.

Зовсім утопічними уявляються в зв'язку з соціальним розшаруванням суспільства вимоги до дотримання відповідного порядку на сходових клітках (справність засклення, наявність фурнітури на вікнах і дверях, освітлення сходової клітки), оскільки багато в чому ці вимоги зв'язані з рівнем культури мешканців.

Особливу увагу слід приділити співвідношенню рівня реальної заробітної плати з розміром квартплати, у більшості випадків несумісної з фінансовими можливостями більшості населення. Головний удар на себе приймають найбільш соціально незахищені шари населення, які потрапляють у боргову кабалу через невідповідність завищених норм квартплати і реальних умов проживання індивіда. У той же час застосування штрафних санкцій (відключення електрики, гарячої води, газу) не сумісне з правами людини у цивілізованій країні. Така непередуманість у сфері соціальних норм оплати за користування житловим фондом призводить до нагнітання соціальної обстановки, розпаленню соціальної ворожнечі і конфліктів серед представників різних соціальних категорій. Тільки шляхом диференційованого соціального підходу до житлових норм можливий пошук компромісу між комунальними службами і пересічним мешканцем. Найпершим кроком тут може бути індивідуальне підключення й індивідуальний контроль за

споживанням електрики та гарячої води, але це обумовлено частіше за все технічними особливостями влаштування комунікацій. Водопостачальникам та енергетикам слід брати приклад з принципу влаштування телефонної мережі: якщо рахунок за користування зв'язком не сплачений протягом зазначеного терміну, зв'язок припиняється.

Таким чином, архітектура є своєрідним гарантом регулювання процесу соціальних взаємин у контексті створення необхідного життєвого простору.

Ідеологія в архітектурі. Сукупність ідей і поглядів, які відбивають у більш-менш систематизованій формі відношення людей до навколишньої дійсності, — *ідеологія* — виступає як інструмент розвитку суспільних відносин, активно впливаючи і на продуктивні сили суспільства у всіх їхніх формах, насамперед — на людину. Ідеологія в архітектурі виявляється на всіх рівнях і у всьому розмаїтті архітектурної діяльності через втілення в архітектурно-просторовій організації ідей і норм суспільної формації і державного устрою суспільства, у формах розселення, у взаємозв'язку промислового і цивільного будівництва, принципах формування виробничого, житлового й рекреаційного середовища, у номенклатурі будинків і споруд. «Що робиться архітектором, як робиться, і, головне, для чого робиться, — усі ці питання, зв'язані з рішенням соціально-економічних задач професії, одночасно виступають і як питання суто ідеологічні, оскільки вони зв'язані з соціальним замовленням суспільства, з тими засобами, якими суспільство розташовує, і тими цілями — матеріальними і духовними, котрі воно перед собою ставить»⁴⁶. Ідеологічний вплив архітектури здійснюється в першу чергу цілеспрямованим втіленням ідеологічних установок у реальні форми суспільного буття і впливом на свідомість людини самим актом перетворення матеріального середовища його життєдіяльності.

Належну увагу слід приділити поняттю «ідейність» в архітектурі як відображенню в архітектурній творчості і його результатах певних ідей і суспільних ідеалів. Через соціальне замовлення, через соціальний зміст архітектурної творчості ці ідеї й ідеали опосередковуються в архітектурній формі і знаходять відповідні естетичні еквіваленти. Ідейність в архітектурній творчості здійснює зв'язок естетики архітектури з політичними установками суспільства, з одного боку; з етикою, моральними установками — з іншого⁴⁷.

Отже, під ідеологією в архітектурі слід розуміти виявлення в архітектурній діяльності й архітектурному формотворенні сукупності ідей і поглядів, які віддзеркалюють в теоретичній більш-менш систематизованій формі ставлення певних соціальних спільностей до оточуючої дійсності й одної до одної, і служать закріпленню або зміні, розвитку суспільних відносин, приватним взаєминам представників різних соціальних класів. «Ідеологія охоплює усю різноманітність архітектурної діяльності в усіх її видах і на усіх рівнях: у формах розселення, принципах організації виробничого, житлового і рекреаційного середовища, номенклатурі будинків і споруд тощо»⁴⁸. Оскільки основою ідеологічного віддзеркалення дійсності є певні суспільні інтереси, панівний клас за допомогою архітектури

досить успішно прагне розв'язати власні проблеми, спираючись саме на ідеологічні особливості практичного формування довкілля.

Шляхом проведення популістських заходів — вручення ключів від квартир інвалідам, сиротам, молодятам, спортсменам, надання пільгових кредитів для покупки власного житла — забезпечується необхідна підтримка ідеологічного впливу на місцеве населення, засоби масової інформації. Створюється ілюзія загальної турботи «сильних світу цього» про представників соціально незахищених шарів населення. Таким чином, формується стереотип, що архітектурна форма є безпосереднім відображенням і втіленням бажань тих, хто мешкає в ньому, а не фінансує ці архітектурні проекти.

Особливий вид архітектурних форм — так звана «державна архітектура» — є формою презентації існуючих у країні ідеологічного режиму і політичної системи. Вона уособлює велич нації й «мудрість» уряду.

Монументальна архітектура, яка символізує велич нації, деспотії, держави і незначність людини перед особою імперської архітектури, характерна для тоталітарного або деспотичного соціального устрою держави. Досить згадати монументальні споруди східних деспотій (єгипетські піраміди), СРСР («Батьківщина-Мати»), нацистської Німеччини (трибуни на Цепелінфільд) тощо. Архітектура на службі влади досить чітко виконує замовлення пануючого режиму, що досить чітко відображено у творчості відомого німецького архітектора й міністра озброєння Альберта Шпеєра (1905–1981). Він бачив свою мету в наданні помпезних архітектурних форм задумам фюрера. У 1937–1939 рр. для щорічних з'їздів нацистської партії в Нюрнберзі А. Шпеєр спорудив гігантські трибуни на площі парадів Ципшелінфельд довжиною у 390 і висотою 24 м, прагнучи з'єднати монументальність будинків його попередників, архітектора П. Трооста і простоту форм архітектора Е. Тессенова⁴⁹. Гітлер, перефразуючи Ежена Віолє ле Дюка, заявив, що монументальний будинок повинний бути побудований так, аби зберегти вираження героїчності навіть у руїнах. Основою нюрнберзьких будівель тому були масиви з кам'яних блоків, а метал і залізобетон не використовувалися. З ритмом колон, що марширують, повинні були регукуватися ритми кам'яних обрамлень. Колони, що марширують, склалися в «архітектуру з людей, яка репрезентує первинну стадію соціального порядку»⁵⁰. Були намічені грандіозні плани подальшого розвитку нюрнберзького комплексу зі стадіоном на 400 тис. глядачів, залом конгресів, величезним майданом Марсового поля — усе це з'єднувалося двокілометровою Триумфальною дорогою. Нюрнберзький комплекс у цілому Гітлер назвав «гігантським документом нового стилю»⁵¹.

Для демократичної форми управління державою характерним є відображення волі, доступності, відкритості (Ейфелева вежа в Парижі, статуя Свободи в Нью-Йорку), яка особливо яскраво втілена японськими, скандинавськими й англійськими архітекторами. Відображенням демократичного напрямку в архітектурі можна вважати ефект дзеркальності.

Соціальна роль і значущість професії архітектора. Архітектор Рікардо Бофіла 1989 року заявив, що «архітектура — цікаве ремесло: під нею підписуєшся, але робиш її тільки в колективі. Тут не підходить горезвісна самотність творця, немов у вежі зі слонової кістки або в тихому кабінеті»⁵². Архітектура як професія є у високому сенсі професією обслуговуючою. Архітектурний проект завжди націлений на виконання конкретних замовлень, що неможливо без розуміння і прагнення задовольнити реальні потреби і запити певного кола людей. Це визначає професійну манеру поведінки майстра, вимагає переконання, а не просто констатації щодо правильності свого проектного рішення, пошук шляхів до згоди, залучення потенційних співробітників і — головне — замовників, попередження можливості їхнього опору. Зовсім іншим стає поведінка новатора в процесі «пробивання» нового і незвичайного. Тут виявляються необхідними не просто переконаність у правильності запропонованого підходу або прийому, але і самовпевненість (що іноді граничить з патологією). Впевненість у своїй правоті дійсно допомагає переборювати перешкоди й опір, безкомпромісність, готовність до боротьби із труднощами і переконання незгодних (що часом переходить у брутальність).

В характері художника-новатора, особливо архітектора, вигадливо з'єднуються прагнення бути корисним і потрібним людям із презирством до «суспільного смаку», його інерційності і традиціоналізму; спрага розуміння і визнання з уразливістю, на нерозуміння і невизнання, на професійний неуспіх, уразливість, яка часом переходить у таку, яка слабко мотивується, агресивність і озлоблення на навколишніх, відхід у себе⁵³. Новаторство як цілеспрямоване конструювання чогось неіснуючого, принципово розрахованого на реалізацію і сприйняття в майбутньому, змістовно, та й за методом формування — близько до створення утопій. Тому форми пред'явлення новаторського виявляються ідентичними діяльності і мові утопіста: упевненість не просто в правильності, але в одиничності можливості висунутих припущень, пророчий, доктринерський, а то й авторитарно-диктаторський тон заяв. До аргументації утопій близькі і традиційні обґрунтування і самовиправдання новацій: то соціальною необхідністю, то економічними розуміннями, то повчально-виховним ефектом.

Занадто часто обґрунтуванням висунання новаторських пропозицій виявляється багато в чому справедлива, але вкрай тверда критика існуючого положення, робіт колег, стану професії і суспільства в цілому. Характерно, що архітектори-новатори невербального за характером своєї мови мистецтва систематично виступають як публіцисти і теоретики, причому регулярно звертаючись до читача в ролі не безпристрасного аналітика, а подібно до давніх пророків від першої особи і часто посилаючись на власний досвід, власні думки і переваги⁵⁴.

Слід згадати у цьому зв'язку про поняття «архітектуроцентризм», впроваджене в науковий обіг архітектором Ф.-Л. Райтом (1869–1959). Архітектуроцентризм — це визнання саме за архітектором права й обов'язку вказувати шляхи і проектно-перетворюючі способи розв'язання задач суспільного розвитку⁵⁵.

В той же час Райт наполягав, що «якщо демократія коли-небудь буде мати свободу і свою власну культуру, архітектура буде її основою». Вторить йому Зігфрід Гідіон, доводячи, що «архітектор сьогодні вважає себе не просто будівником споруди, але також будівничим нового життя»⁵⁶. Особисті гуманістичні і демократичні погляди архітекторів-новаторів, визначаючи значною мірою характер їхніх проєктів і пропозицій, зробили ще більш трагічним (а часом трагікомічним) розрив між їх надіями і реальними результатами спроб втілення утопічних ідей.

Утопічні погляди архітекторів багато в чому визначили їхню реальну проєктну практику, використований ними арсенал форм. Тут з'єдналися, з одного боку, їхні уявлення про необхідність раціоналізації, подолання хаосу і завершення його у міфічний космос, прагнення до порядку, соціального і формального; з іншого боку — вимоги етичності образу архітектури, правдивості вираження у візуальній формі функцій споруди, будматеріалів і конструкцій; з третьої сторони, — їхнього уявлення про індустріалізацію будівництва і стандартизацію.

Архітектурний утопізм і архітектурний центризм, прояв патерналістських і соціально-реформістських ідей багато в чому породжуються професійно-кастовим завищенням оцінки ролі архітектора в комплексі архітектурно-будівельної діяльності. Ця роль дійсно є керівною в процесі проєктування, яка в русі критики сучасної архітектури викликає прагнення до обмеження цієї ролі за рахунок розширення участі майбутніх споживачів. Але вона є керівною частіше за процесуальною формою, ніж за соціальною природою, оскільки архітектор залежить від замовника, а до деякої міри — також від виконавців: будівельників, технічних фахівців, виготовлювачів будівельних деталей і конструкцій. Проте, ця роль породжує у частини архітекторів завищене уявлення про їхні можливості і право керувати середовищем утворюючими і навіть соціально-перетворюючими процесами.

До того ж, «саморозвиток мистецтва архітектури», внутрішньо-професійна канонізація творчих прийомів і принципів проєктування часом призводять архітектора до свідомого або несвідомого відходу від безпосередніх задач і вимог поточної практики.

Отже, розглянувши в цьому розділі деякі аспекти соціологічної природи архітектури, слід наголосити, що саме ці проблеми є найбільш важливими в царині архітектури як форми суспільного буття, оскільки архітектура розрахована лише в останню чергу на естетичне сприйняття, а в першу — на сприйняття архітектурної форми «на власне тіло», власним тілом як форми людського помешкання і людської повсякденності.

1. Фролов С. С. Социология. — М., 1994. — С. 5.
2. Кон И. С. Социология // Философ. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 85.
3. Фролов С. С. Социология. — С. 7.
4. Основы социологии. — М., 1996. — С. 12.
5. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992. — С. 302.
6. Там само. — С. 303–304.
7. Там само. — С. 356.
8. Fraser J. G. Lectures on the Early History of Kingship. — London, 1905. — P. 83.
9. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. — С. 403.
10. Там само. — С. 404.
11. Основы социологии. — С. 18.
12. Там само. — С. 19.
13. Там само. — С. 25.
14. Там само. — С. 28.
15. Там само. — С. 31.
16. Газета «по-киевски». — 2004. — 17 июня. — № 44. — С. 2.
17. Там само.
18. Глазычев В. А. Архитектура: Энциклопедия. — М., 2002. — С. 547–547.
19. Там само. — С. 547.
20. Там само.
21. Там само.
22. История философии. — Мн, 2002. — С. 123.
23. Мор Т. Утопия // Утопический социализм. — М., 1982. — С. 61–62.
24. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2. — С. 18.
25. Там само. — С. 20.
26. Веррас Д. История севарамбов. — М., 1956. — С. 122.
27. Прибыткова И. М. Основы демографии. — Киев, 1995. — С. 19.
28. Шахун В. І. Урбанізація і злочинність. — Київ, 1996. — С. 211–212.
29. Там само. — С. 227.
30. Там само. — С. 231.
31. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. — Т. 2. — С. 304–305.
32. Там само. — С. 306.
33. Там само. Див. також: Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. архітектури. — Харків, 2003.
34. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. — Т. 2. — С. 310.
35. Див.: Моисеенко В. П. Коллективное жилище на Украине в 1923–1933 гг. (Исследование взаимосвязи между социальными и архитектурными структурами): Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1968.
36. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. — Т. 2. — С. 315.
37. Там само. — С. 331.
38. Там само.

39. Строительство Москвы. — 1928. — № 10. — С. 4.
40. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. — Т. 2. — С. 335.
41. Там само. — С. 352.
42. Глазычев В. Л. Архитектура: Энциклопедия. — С. 279.
43. Там само.
44. Там само. — С. 280.
45. Правила и нормы технической эксплуатации жилищного фонда. — М., 2004. — С. 36.
46. Рябушин А. В. Гуманизм советской архитектуры. — М., 1986. — С. 366.
47. Див.: Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988. — С. 71–74.
48. Мардер А. П. Идеология в архітектурі // Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — Київ, 1995. — С. 103.
49. Иконников А. В. Архитектура XX века: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1. — С. 388–389.
50. Там само. — С. 389.
51. Див.: Иванов С. Г. Культуротворчество в архитектуре тоталитаризма: Философско-эстетический анализ. — Киев, 2001.
52. Хайт В. Л. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — М., 2003. — С. 30.
53. Там само. — С. 31.
54. Там само. — С. 32.
55. Там само. — С. 173.
56. Там само. — С. 174.

Розділ десятий

АРХІТЕКТУРНА ТЕОЛОГІЯ



Поняття архітектурної теології. Теологія — вчення про Бога, побудоване у логічних формах ідеалістичної спекуляції на основі текстів, які приймаються як свідчення Бога про Самого Себе, або Одкровення¹; богослов'я, теоретичне викладання і трактування певних релігійних поглядів². Теологія передбачає концепцію особистого абсолютного Бога, який сповіщує людині знання про Себе через Власне «Слово», а тому теологія можлива лише в рамках *теїзму*. У найбільш суворому смислі слова про теологію можна говорити стосовно віровчення трьох суто теїстичних релігій: іудаїзму, християнства й ісламу; стосовно ж таких релігій, як індуїзм та буддизм, то теологія як форма мислення можлива всередині них лише остільки, оскільки вони містять елементи теїзму. Містичні вчення нетеїстичних релігійних систем (конфуціанство, даосизм, дзен-буддизм тощо) не можуть бути зараховані до феномену теології³.

Отже теологія тісно пов'язана з *релігією*. Релігія (*лат. religio* — благочестя, добродійність, совісність, набожність, святиня, священний предмет тощо⁴) — світогляд, світорозуміння, світовідчуття, а також сполучена з ними поведінка людей, зумовлена вірою в існування надприродної сфери, яка артикулюється у зрілих формах релігії як Бог, божество⁵. Релігія припускає домінування в душі людини почуття залежності і повинності стосовно тієї, що дає опору, гідну поклоніння трансцендентну і потаємну силу. Релігія відбиває прагнення людини і суспільства до безпосереднього зв'язку з Абсолютом (Богом, богами, субстанцією — безумовним осередком усього існуючого, головною святинею). Ідея теології в принципі є двополярною, оскільки передбачає як надраціональне одкровення, так і раціоналістичний аналіз цього одкровення. Ідея архітектурної теології включає в себе перше, враховуючи друге.

Архітектурна теологія — це розділ філософії архітектури, який займається вивченням взаємозв'язку сумісного розвитку і становлення архітектури і релігії; визначенням місця архітектури в історії релігії і релігії в історії архітектури; впливу релігії на формування архітектурних стилів і напрямів; студіюванням специфіки розвитку сакральних споруд і їхньої ролі у здійсненні сакрального дійства. Цей розділ буде присвячено огляду основних рис архітектурної теології — буквально — як пізнання Бога в архітектурній формі.

Віддзеркалення в архітектурі історії релігії. У побуті європейських народів під впливом християнських уявлень про Рай, земне життя і Пекло затвердилося

уявлення про три світи: небесний, земний і підземний. Людина виявилася центром земного світу, а земний світ — центром Всесвіту. Давні люди це прекрасно розуміли: найзначніші точки у просторі природи вони залишали за богами. Орієнтуючись у просторі буття, вони неусвідомлено дотримувалися фундаментального принципу: принципу неприступності центральної точки цього простору. Давня людина завжди прагнула наблизитися до цієї сакральної точки, теменосу (*грецьк.*), перебувати або оселитися якнайближче до неї, але у своїй доцентровості людина ніколи не дозволяла собі особисто ствердитися в ній. Ця центральна точка усього доступного для огляду світу була місцем можливої присутності Бога на землі.

Археологічна історія (церковна археологія) і сучасна дійсність прямо свідчать про постійну орієнтацію будь-якого людського співтовариства на центр простору життєдіяльності. Давні селища групуються навколо городища, історичні поселення і міста — навколо вівтарів, святилищ і храмів, селища — навколо міст, народи і держави — навколо своїх столиць. Та сама археологія вказує на постійну доцентрову тенденцію при розселенні людини у просторі побутування.

Територія архаїчного святилища спочатку була ненаселена. Вона відвідувалася лише під час відправлення ритуалу. У процесі формування інституту шаманів, жерців і інших священнослужителів вони усе частіше стали селитися поблизу святилища, яке знаходилося в центрі простору життєдіяльності кожного людського співтовариства: у священних пагорбів, на яких у центрі місцевості, що були видимі звідусюди, містилися ці святилища, а часто і на самих пагорбах, у безпосередній близькості від святилища і навіть на його території. Служитель Бога прагнув постійно знаходитися ближче до Бога.

Щонайменше шість тисяч років люди будують святилища і храми⁶. Але нікому ніколи не приходило в голову постійно жити в самому храмі. При храмі, у його бокових вівтарях, на його території мешкали священнослужителі, ченці, послушники, пустельники, юродиві, злиденні. Але самий храм завжди залишався обителлю Бога, місцем перебування Його зображення або символу.

Давні люди відзначали центр або фокус населеної місцевості вівтарями, святилищами, храмами. Кожний населений простір — площа, двір, будинок, кімната, печера — мав свій значеннєвий центр, зафіксований вівтарем, кіотом, вогнищем. Вівтар служив земним центром буття, підставою вертикального каналу, що зв'язує кожен конкретний простір побутування з простором Космосу, з небом, з божеством⁷. Для кожного конкретного простору побутування вівтар був світовим центром, віссю, навколо якої оберталося все буття. За цим законом просторової організації суспільного буття людство прожило десятки тисяч років. Центром простору буття в печері первісної людини було вогнище з вогнем, спрямованим нагору. Самий напрямок полум'я, його теплотворні і світлоносні властивості перетворювали його на одухотворену сутність просторового світу печери. Так, наприклад, австралійські аборигени племені ахілапа, що промишляли збиранням

дрібних плодів і полюванням, кочуючи рідною пустелею Арунта, носили з собою священний стовп з евкаліпту, який встановлювали як світову вісь у центрі кожної знову освоєваної ними місцевості. За традиціями ахілпа, божественна істота Нумбакула «космізувала» у міфічні часи їхню майбутню територію, створила їхнього Предка і заснувала їхні суспільні інститути⁸. Зі стовбура евкаліпту Нумбакула вирубував священний стовп і, прикріпивши його основу до землі кров'ю, видрався на нього і зник у Небі. Цей стовп репрезентує собою якусь космічну вісь, тому що саме довкола нього починається обживання території, яка перетворюється для австралійця на «світ»⁹. Звідси і важлива ритуальна роль священного стовпа: у мандрівках ахілпи тягали його з собою, вибираючи напрямок шляху за нахилом стовпа. Це дозволяло їм безперервно переміщатися, залишаючись при цьому в «їхньому світі», і в той же час давало можливість спілкуватися з небом, де зник Нумбакула. Якщо ж стовп зламається — це дійсно катастрофа, начебто «кінець світу», повернення до Хаосу. Якщо ламався священний стовп, усе плем'я охоплювала туга, його члени мандрували ще якийсь час, а потім сідали на землю і вмирали¹⁰.

В міру переходу людини до осілого способу життя центром населеної місцевості, центром простору життєдіяльності, центром «рідного терену» ставав вівтар, а пізніше — святилище і храм. За законом обов'язкової фіксації такого центру ми, хоча і неусвідомлено, все ще продовжуємо жити і зараз. Якщо у фокусі головного простору квартири або кімнати зберігається «сімейне вогнище», представлене піччю, каміном, столом, кіотом, світильником або чимось іншим, цей малий простір буття продовжує зберігати свою вертикальну вісь, свою цілісність і свідомість, і тим самим підтримувати потенціал цілісності і свідомості життя родини. Там, де значеннєві центри простору буття занепадають і руйнуються, у самого цього простору втрачається зміст і природна для людини система організації. Кімната стає гуртожитком, казармою, в'язницею; поселення — барачним селищем. Простір із такого, що породжує, перетворюється на деградуючий. Вміщені у ньому люди і громади втрачають систему орієнтації у своєму головному життєвому просторі, а разом з нею — значеннєві і моральні цінності, і поступово перетворюються на маргіналів (*див.* попередній розділ).

У так званих «історичних містах», там, де все ще зберігається природна структура людського поселення, там, де вівтар у всіх його видах усе ще служить фокусом і центром віддзеркалення буття, зримою підставою вертикальної осі населеного простору, нас уражає неспішність, упорядкованість і видиме усвідомлення життя. Для загарбника, який прагне придушити свободу народу, що завойовується, першим об'єктом руйнування, розграбування, опоганення завжди були вівтарі. Позбавлений своєї святині, головного орієнтиру в просторі і часі буття, народ, місто, громада, як правило, втрачають волю до опору, колективну волю до життя. Войовничий атеїстичний більшовизм першою справою зносив храмові вівтарі. Потім у директивному порядку в апсидах (вівтарях) православних храмів влаштувалися громадські туалети: згадаємо історичну долю собору

Ново-Спаського монастиря або собору Казанській Божої матері на Червоній площі у Москві¹¹.

Перше, що люди починають відновлювати після війни і розрухи, — вівтарі і святилища. Спочатку відновлюється осередок смислу життя, головний орієнтир у його просторі, а потім, уже довкола нього, поступово організується і саме життя. Саме тому архітектурі належить доленосна місія: донести до прийдешніх поколінь віру предків, віддзеркалену у певних видах сакральних споруд. Архітектура увібрала в себе, абсорбувала в матеріалі і формі всю повноту становлення і розвитку історії релігії. Релігія значно впливала на формування архітектури в процесі пошуку оптимальних форм відображення навколишньої дійсності, чесно кажучи, головні види споруд, які можна віднести, за термінологією А. П. Мардера, до «художньої архітектури»¹², репрезентовані передовсім сакральними архітектурними формами, а вже потім — архітектурою інших громадських споруд або житла.

Так, архітектура *давнього Єгипту* зберегла безліч свідчень про такий взаємозв'язок, відображений будівництвом храмів на честь бога сонця Ра, пірамід і гробниць на честь фараонів. Гробниці — це кам'яні піраміди, колосальні за розмірами, були побудовані в основному на початку III тис. до н. е.¹³. Примушуючи сотні тисяч рабів будувати десятиліттями грандіозні усипальниці, єгипетські фараони призначали їх для поховання своїх «священних» останків. Вічна схоронність мумії немовби символізувала вічність життя похованого. Усипальниці фараонів у давньому Єгипті, зведені на поверхні землі або висічені в скелях, як правило, мають у своєму складі склеп і капелу — приміщення на кшталт вестибуля перед похоронною кімнатою. Єгипетські гробниці з їхніми лаконічними формами вражають простотою і незламною стійкістю.

В епоху перших фараонів гробниці з похилими стінами і плоским дахом, називані мастаба, мали подібність з хатинами хліборобів (фелахів)¹⁴. Однак у наступні часи форма гробниць фараонів видозмінилася. Шляхом надбудови однієї гробниці над іншою були створені східчасті піраміди, а пізніше — усипальниці строгої геометричної форми, прикладом чому служать піраміди в Гізе поблизу Каїра. Величезні розміри піраміди повинні були свідчити про неземне — божественне — походження фараона, велетенської моці його влади, а стійка карбована форма піраміди — про непорушність, вічність панування владики.

Якщо в Єгипті сакральний момент домінує над усіма іншими проявами державності як такої, і в архітектурі храм посідає перше місце, то в Передній Азії головна роль відведена палацу і фортеці, а сакральний момент відходить на другий план. Цікаво відзначити, що принципово яскраво вираженої в єгипетських будівлях симетрії і всієї тектонічної тенденції відповідає в Месопотамії майже повна асиметрія. Єгипетський храм побудований по горизонталі, і простір його повинний був сприйматися як такий, що послідовно і поступово розгортається перед глядачем. Месопотамський храм не припускає, що відвідувач повинний очікувати в ньому кінцевої мети у витягнутих одне за іншим приміщен-

нях, в анфіладі. Приміщення здаються немов приліпленими, у залежності від потреби, одне до одного.

Замість горизонталі, що ми спостерігаємо її в Єгипті, у Передній Азії одна з частин храмового комплексу різко виділяється підкресленою вертикаллю своєї осі — це зиккурат¹⁵. Перська релігія приєднала до астрального культу, що є месопотамською релігією, культ вогню, який дотепер існує у гебрів. З сакральних пам'яток часу Ахеменідів до нас дійшли вівтарі, висічені зі скелі у Персеполі, і святилища вогню, існування яких, що довго вважалося сумнівним, доведено остаточно. Таким буде план вогнища в грецькому житлі гомерівського періоду, коли вогнище вважалося священним. Гробницям, які посідають другорядне положення у Месопотамії і зовсім не знайдені в Ассирії, у Персії відведене значне місце. Як і в Єгипті, вони відтворюють звичайні житла, зовнішній вигляд яких завдяки цьому легко відновлюється. Перська релігія вимагала, крім місця для поховання, ще місце, де перед похованням виставлялися останки; воно відповідало дахмі сучасних гебрів¹⁶. У Персеполі царська дахма виявилася поруч з царськими могилами. Це квадратна в плані вежа, в якій дуже масивний нижній поверх, а доступ у верхній відкривається через прямі сходи¹⁷. Форма гробниці встановлюється лише після деякої кількості спроб у цьому напрямі. У Пасаргадах мається гробниця у виді вежі; інша — за типом едікули — відтворює грецький зразок і відрізняється двома, зовсім далекими перській архітектурі, елементами: фронтоном і профільованим карнизом¹⁸.

Розвиток давньоіндійської архітектури багато в чому зв'язаний зі становленням буддизму як світової релігії (III ст. до н. е.). Сакральними пам'ятками буддійського періоду є тумулярні будівлі і печерні храми. Ступа — будівля тумулярного типу, споруджена для збереження реліквій Будди, — є одним з найбільш примітивних буддійських пам'яток в Індії¹⁹. Деякі з них відносяться до III ст. до н. е. Звичайно ступа має форму півкулі, що спочиває на круглій основі, навколо якої йде тропа, доступ до котрої відкривається через сходи, чим дається можливість процесіям обходити священний пагорб. В Індії за три століття до нової ери існувало велике мистецтво, яке ґрунтувалося на навичках дерев'яного зодчества й репрезентувало виняткову жвавість уяви, якої зовсім позбавлене населення сучасної Індії. Без сумніву, вторгнення якихось народностей, якісь зміни рас відокремлюють час створення цієї системи від тих несвідомих наслідувань, сліди яких ми розрізняємо в мистецтві наступних епох.

Мистецтво готів Карлі й Аджанти продовжує існувати створеними традиціями, загубивши, однак, усякий зв'язок із прийомами конструкції, або ж запозичаючи форми з іноземних мистецтв: перські форми при Ашоці, грецькі деталі, китайські і, нарешті, широко почерпнуті у сасанідів, — з усіх цих елементів складається перевантажений стиль, який намагається досягти ефекту скоріше пишності, ніж витонченості й вишуканості. Викликане ним уявлення грандіозного є результат подиву перед кількістю витраченої праці. Кастовий лад давав можливість надзвичайно марнотратно користуватися людською працею.

Протилежний принципам буддизму, він не був далекий брахманізму, і якщо величні пам'ятки епохи брахманізму — створення рук пригноблених каст, то дозволено сумніватися, що вільна праця була б використана так само марнотратно, як ми це бачимо в буддійських печерах Аджанти.

Вплив індійського мистецтва до початку нової ери майже не переходить за межі самої Індії. Приблизно в I ст. н. е. з Індії в Китай потрапляє буддизм, а разом з ним — уся символічна тектоніка і внутрішній устрій храмів цього культу²⁰. Саме з цього часу Китай, примітивне мистецтво якого було бідним на фантастичні елементи, сприймає з Індії цілий світ химер, що оживляють його архітектуру дивними силуетами. Буддизм зникає в Індії починаючи з VIII в., але продовжує існувати в Китаї, і основна лінія розвитку сакральної архітектури Індії немовби продовжується в буддійському Китаї.

Розвиток далекосхідної архітектури Китаю і Японії тісно зв'язаний з поширенням таких релігій як конфуціанство, даосизм, буддизм, синтоїзм. Релігії, що залишили свій слід в архітектурі Китаю, впливали хронологічно в такому порядку. У первісну епоху існувала релігія, імовірно, родинна до астрономічних культів Месопотамії. Релігія Лао Цзи (даосизм) з'являється у VI ст. до н. е. одночасно з ученням Конфуція²¹. Буддизм проникає в Китай у I ст. Перенесений з Індії, він згасає у VII ст. на рідному ґрунті для того, аби проникнути приблизно в той же час у Японію і до наших днів затвердитися у народів жовтої раси²². Від свого первісного культу Китай зберіг традицію жертвоприносин, чинених під час сонцестоянь у святилищах, які мають форму тераси і нагадують месопотамські жертвовники. Можливо, варто вбачати ремінісценції, зв'язані з Месопотамією, також і в багатопверхових вежах, зображення яких зустрічаються на стародавніх китайських малюнках, і в пагодах у вигляді веж, з яких найбільшою популярністю користується вежа в Кантоні. Що стосується архітектури, зв'язаної з релігіями Лао Цзи і Конфуція, то вона настільки змішалася з буддійським мистецтвом, що пам'ятки обох культів можна розрізнити лише по деталях символічних зображень.

В Японії пам'ятки давнього синтоїстського культу відрізняються від буддійських строгістю стилю. У загальному ж історія релігійної архітектури як у Японії, так і в Китаї, зводиться до опису буддійських храмів. Це святилище, оточене огорожею з портиками, що нагадує монастирську, за якою розташовані «странноприимные» установи і келії бонз. Усюди, де процвітає буддизм, розвивається чернече життя, і огорожа храмів майже завжди містить в собі монастир. Вхід в огорожу веде через портик, перед яким розташовані ворота без створів. На площі навколо святилища знаходяться водоймища для обмивання, дзвону, курільниці; відразу зустрічаються п'яти- і навіть семиповерхові вежі з балконами і навісами вигадливих і сміливих контурів. Як і в індусів, японські священні огорожі іноді оточені, у свою чергу, іншими огорожами, і первісний храм становить немовби ядро групи будинків, яке поступово розростається в результаті наступних прибудов. На рівнинах Китаю ці будинки розташовані відповідно до вимог

симетрії; на гористій поверхні Японії монастирські двори піднімаються терасами, що додає їм особливу мальовничість. Вікова рослинність гармоніює тут з архітектурою; обгороджений простір являє собою горбкуватий парк, де храми вимальовуються своїми повними добірності силуетами. Ієратизм тут не такий вузький: китайський храм носить офіційний характер, японський храм є живим індивідуальним твором мистецтва. Китайський і японський храми найтісніше зв'язані зі священною ділянкою, розпланування саду в архітектурно-художньому відношенні є важливішим за форми самих будинків. Усе разом розроблено у вигляді великого садового ансамблю з безліччю розташованих у ньому окремих павільйонів. Провідним типом китайської і японської архітектури є житловий комплекс, і в основі китайського і японського храму лежить тип легкого житлового будинку²³ (див. п'ятий розділ).

Основна ідея китайського і японського храму полягає в тому, що він є маленьким зображенням світу в цілому. Пануюча в Китаї і Японії думка про єдність людини з природою і залежність людини від неї знаходить яскраве вираження у сакральній архітектурі. Символіка сакральної архітектури переслідує в основному дві цілі. Вона повинна служити людині постійною вказівкою, з огляду на пануючу ідеологію, на дійсний зміст життя, і критерієм для людських вчинків. Разом з тим вона звертається до богів і виражає при цьому думку, що всі людські справи незначні перед божеством. Деякі китайські і японські храми мають в історії архітектури виняткове значення, оскільки маса будинку не так повно розчиняється у навколишньому просторі, будинок до певної міри має характер вертикальної вежі, протипоставленої довкіллю, що ще більше підкреслюється сходами постаменту і його висотою.

В основі ансамблів китайських і японських храмів лежить система правильних рівнобіжних і перетнутих під прямим кутом осей, на які нанизані окремі будинки-павільйони. У цій геометричній правильності, що протилежна мальовничій розкиданості й асиметрії житлових садових ансамблів, позначилася сакральна зв'язаність й ієрархічність. І в китайському, і в японському сакральному ансамблях основною віссю є *дорога до храму*, якою йде людина, підготовляючись наблизитись до нього. Чим більш священним є храм, тим довшим є ведучий до нього шлях, тим складнішою є підготовка будівництва.

Окремим етапом у відображенні розвитку історії релігії в архітектурі слід вважати творчість грецьких і римських зодчих. Основним досягненням грецької і римської архітектури, як це не дивно, уявляється звільнення зодчества від релігії і ствердження його як самостійної області людської діяльності. Протиріччям до сказаного про пануюче положення людини в грецькій ідеології здається на перший погляд грецька релігія.

Адже класичний грек V ст. до н. е. був, як і східний деспот, релігійною людиною, і в цьому дійсно не можна не побачити зв'язку Греції зі Сходом. Адже і головними монументальними будинками, що зводилися греками у V ст. до н. е., все-таки були храми. Але грецька релігія принципово відрізняється від усіх східних

релігій саме олюдненням богів. Грецькі боги — це ті самі люди, але дещо більших розмірів, і такі, що мають більшу силу, великий розум і спритність. Але богам при-таманні усі властивості і всі слабкості людини. Вони так само, як люди, сердяться й обманюють, люблять і страждають і, на противагу деспотичному Сходу, грек прагне їх розвинути шляхом деякого збільшення розмірів, завдяки чому створюється образ великої монументалізованої людини-героя.

Сутність грецького периптера полягає в тому, що він, з одного боку, цілком базується на людських співвідношеннях, а з іншого боку — їх монументалізує. Глядач бачить і відчуває споріднення між своїм тілом і архітектурними формами, які цілком орієнтовані на людину. За допомогою уявного злиття з колонами і завдяки раціональності побудови цілого людина легко опановує композицією всього периптера, хазяїном якого він себе почуває. Але, опанувавши будинком у цілому, глядач почуває себе самого монументалізованим, зливається з образом людини великих розмірів. І від цього людина сама виростає у своєму самовідчутті і переймається підвищеним почуттям достоїнства, сили і мощі власної особистості. Глядач в собі самому бачить героя. Незначні пристосування, призначені для реальної людини, що користується монументальними формами храму, наприклад, маленькі додаткові сходишки, що поміщаються іноді між великими сходишками стилобату на вхідних вузьких сторонах периптеру, не відіграють ролі при сприйнятті храму в силу своєї незначності. З середньої відстані, що дає найвигідніші точки зору на периптер, додаткові сходишки зовсім стушуються перед композицією цілого, яка цілком будується на великих сходах постаменту.

Якщо в класичну епоху V ст. до н. е. провідним архітектурним типом у Греції був монументальний будинок — храм, то в елліністичну епоху III і II ст. цю роль відіграє приватний будинок²⁴. Будівництво храмів є найконсервативнішою частиною елліністичної архітектури. Греки прагнули при спорудженні святилищ додержуватися старих зразків, що виражалося не лише в постійному поновленні знаменитих старих храмів, але й у канонізації храмових типів, які протягом сторіч трималися набагато стійкіше, ніж інші архітектурні типи, тому що у святилища і форма його вважалася священною. Проте й в архітектуру храмів вносять настільки істотні зміни, що вони означають нову інтерпретацію основної ідеї грецького храму.

Особливо важлива поява і поширення маленьких храмів, побудованих в архаїчному антовому типі, які були розташовані вглибині дворика, оточеного перистилем. Такі комплекси інтимні, вони перебувають під впливом житлової архітектури. Важко уявити собі більш різкий контраст, ніж між монументальним класичним периптером на пагорбі і таким замкненим у собі елліністичним храмовим двориком. Існують грецькі храми з віссю, спрямованою до священних місць, зв'язані з божеством, на честь якого храм було споруджено. Так само, як усі мечеті звернені убік Мекки, вісь деяких храмів Афродіти спрямована до Кифери, а храмів Аполлона — до о. Делос²⁵. Однак у більш звичайному розташуванні пронаос храму спрямований на схід. Цікавим прикладом такого розташування є Пар-

фенон, фасад якого повернутий не до Пропилеїв, а до східної частини Афінського акрополя. Ми не знаємо точної формули, яка обумовлювала розташування і орієнтацію храмів; це була, без сумніву, яка-небудь астрономічна формула, котра зв'язувала напрямок осі храму з яким-небудь положенням Сонця або планет.

Що стосується корінфських храмів, то вони з'являються, наскільки нам відомо, лише за римських часів; деякі свідчення і залишки дозволяють вважати, що храм Зевса Олімпійського в Афінах був корінфського ордеру. Вітрувій указує з законною гордістю, що цей храм, зведений у самих Афінах, був побудований архітектором-римлянином²⁶.

Жертовник, на якому відбувалися жертвоприносини, завжди містився поза храмом. Найчастіше він являв собою мармуровий блок, квадратний або круглий, або металевий триніжок. Жертовник великого храму у Посейдонії являв собою кам'яний масив у вигляді подовженої площадки великих розмірів, на якій могли міститися декілька жертв одночасно. Сіракузи мають колосальний жертовник, призначений, очевидно, для тих священних боєнь, коли одразу умертвляли сто жертв — це жертовник-гекатомб. В Олімпії головний жертовник являв собою невеликий овальний пагорб, розташований поблизу храму, насипаний з попелу жертвоприносин; інші жертовники були зроблені з рогів жертовних тварин²⁷. Афіни зберегли жертовник, який знаходиться поза всякими храмами, і, можливо, більш давній, ніж самі храми: він висічений у скелі на пагорбі Пнікс.

Наймонументальніший жертовник, який дійшов від античного світу, — жертовник у Пергамі. Пергамський вівтар піднімається на високій терасі, оточеній портиками, з ведучими на неї високими сходами; на нижній частині споруди розгортався дивний фриз з зображенням боротьби гігантів, — найбільший твір грецької скульптури після парфенонського фризу Панафіней²⁸.

Основними видами монументальних будинків у VI—IV ст. до н. е. були храми, які споруджувалися на честь богів — заступників міст. Прототипами храмів були великі житлові будинки басилевсів. Важливу композиційну роль у храмах цього типу відігравав прикрашений скульптурами фронтон — трикутна площина між схилами даху й архітравом²⁹. У V—IV ст. до н. е. в Греції були споруджені найбільш значні пам'ятки античного зодчества, у тому числі головні споруди Афінського акрополя — Парфенон, Ерехтейон і Пропілеї.

Архітектура Парфенона, спорудженого в 447—437 рр. до н. е. зодчими Іктіном і Каллікратом, є вершиною розвитку всього грецького зодчества³⁰. В його тектонічному ладі найбільш повно відбитий оптимістичний світогляд греків, що високо цінували гармонійний порядок в усьому, помірність, урівноваженість і глибоко осмислену раціональність. У чистоті ж пропорцій і ліній, округлих форм і немов живих фігурах богів на фронтонах відбито рівень художнього мислення зодчих і скульпторів періоду вищого розквіту рабовласницької демократії в Афінській державі.

Слід також згадати храм Зевса в Акраганті, споруджений після здобутої еллінами 480 р. перемоги над карфагенянами при Гімері³¹. Зведений у 468—456 рр.

елідським архітектором Лібоном, храм Зевса в Олімпії являє собою цілком завершений канонічний периптер дорійського ордеру³². На відміну від більшості архаїчних периптерів храм стає ширшим, і обнесена стінами частина будинку збільшується за рахунок простору колонади. Біля середини V ст. до н. е. був споруджений храм Посейдона в Посейдонії (Пестумі), який репрезентував собою периптер, що мав по шести колон на фасадних і по чотирнадцять на довгих сторонах. В іншому його план не відхиляється від канонічного типу. Храм Посейдона має виняткове значення для історії античної архітектури через його дуже гарну збереженість. Дотепер стоять не тільки зовнішня колонада храму, архітрав, фриз, карниз і тимпани, але і внутрішні колонади, аж до розташованих у другому ярусі колон. Зіставлення храму Посейдона з розглянутими раніше архаїчними периптерами дає ясне уявлення про зміни, який пройшов дорійський храм за сторіччя: пропорції стають більш легкими, контури більш сухими і суворими; разом з тим храм повною мірою зберігає величну монументальність і урочистість.

Крім храмів, до сакральних споруд також відносяться *мавзолеї*. Якщо все попереднє еллінське зодчество мало основною задачею зведення громадських будинків, які задовольняють потреби громадян республіканського полісу, то призначення мавзолею — увічнити пам'ять правителя, і в цьому відношенні він наближається більшою мірою до архітектури класичного Сходу, ніж класичної Греції.

Так, найперший Мавзолей Мавзола мав у плані слабко витягнутий прямокутник розміром 33,2 x 39 м³³. Це був двоповерховий будинок, причому перший ярус являв собою суцільну стіну, по верхньому краю якої проходив рельєфний фриз. На першому поверсі, немов на цоколі, стояла колонада другого поверху. На коротких сторонах було по дев'ять, на довгих — по одинадцять колон іонійського ордеру. Колонади увінчував антаблемент з суцільно вкритим рельєфами фризом. Дах Мавзолею являв собою грандіозну східчасту піраміду, по нижніх краях якої стояли статуї левів, а вгорі знаходилися колосальні мармурові статуї Мавзола і його дружини Артемисії, що стояли в колісниці, запряженої квадригою коней³⁴. В Мавзолеї ми спостерігаємо сполучення двох елементів: еллінського — в особі іонійської колонади — і східчастої піраміди, властивої класичному Сходу.

Якщо Мавзолей знаменував собою нову задачу, поставлену перед античною архітектурою на ґрунті Малої Азії, то зі спорудженням Філіпейона близька за завданням пам'ятка з'являється на теренах Греції. Цей об'єкт був споруджений в Олімпії царем Македонії Філіпом II, батьком Олександра Македонського, в ознаменування перемоги при Херонеї 338 р., що віддала йому у владу значну частину Греції. Так само, як і Мавзолей, Філіпейон не був суспільною будівлею, спорудженою громадянами, а служив прославленню сакральної особистості правителя³⁵. У Філіпейоні містилися статуї представників царського дому Македонії, виконані Леохаром з золота і слонової кістки. Вже застосування цих матеріалів, котрі служили дотепер лише для статуй богів, наочно свідчило про прагнення правителів до обожнювання.

Отже, для античності (як пізніше і для середньовіччя) збереження споруд, створених у попередні епохи, визначалося релігійними традиціями або прагненням пануючих груп самоствердитися через долучення до свідчень історії. Однак, відновлюючи або підтримуючи старі будівлі, не думали про закріплення їхнього первісного вигляду. Дерев'яні колони храму Гери в Олімпії, починаючи з VII ст. до н. е. і кінчаючи епохою римського панування, заміняли кам'яними в міру того, як вони старіли³⁶.

Римська велич в сакральній архітектурі було увічнена будівництвом під керівництвом імператора Адріана протягом 115–126 рр. Пантеону — Храму всіх богів³⁷. Вже те, що цей будинок (з певної точки зору є вершиною римської архітектури) є храм, — можна пояснити, виходячи зі зростаючого у Римі релігійного руху. Первісна релігія римлян була запозичена від етрусків, як і взагалі вся сукупність римських державних установ. Найбільш давнім типом римського храму є той, котрий був описаний Вітрувієм під назвою тосканського³⁸. Ордер цього храму походить від дорійського, і переносить нас в епоху, коли антаблементом служив лише архітрав, увінчаний виступаючою покрівлею. Що стосується плану, то він відрізняється усіма особливостями розташування грецького архаїчного храму. Пронаос має подвійний ряд колон, причому подібність ще збільшується тим, що прикраси з теракоти відіграють тут таку саму роль, як і в примітивному дорійському стилі. Целла звичайно розділена на кілька частин. До цього типу належить храм Юпітера Капітолійського, опис якого нам залишив Діонісій Галікарнаський³⁹. Інші римські храми є тільки небагато видозміненими грецькими храмами.

Наступним прикладом релігійної архітектури є *християнські катакомби*. Катакомби, які утворюють величезний «підземний Рим», свідчать про те величезне поширення, що християнство мало до його визнання імператором Костянтином Великим 313 року (т. зв. «Міланський едикт») офіційною релігією. Катакомби — вириті під землею у вулканічному ґрунті ходи неправильної форми, що час від часу розширюються, утворюючи окремі більш місткі приміщення⁴⁰. Це — дійсні печери, що згинаються в різні сторони, йдуть то вище, то нижче, перетинаються і переплітаються протягом десятків кілометрів, утворюючи запутаний план без усякої системи.

Катакомби спочатку служили цвинтарями християн, які не спалювали тіл померлих подібно до язичників, котрі зберігали попіл в урнах у колумбаріях — спеціально призначених для цього приміщеннях. Катакомби — явище східного походження. Крім аркосолій — напівциркульних ніш, у які ставили саркофаги, у катакомбах маються каплички, в них відбувалися сакральні дії. Катакомби почали будувати вже у I ст. н. е., але найбільше число їх відноситься до III і початку IV ст.⁴¹ Колони, антаблементи й інші архітектурні членування в катакомбах зустрічаються рідко і більшою частиною відносяться вже до пізнього часу. Внутрішні стіни катакомб вкриті живописом, у ньому можна простежити поступове народження умовного іконного стилю з реалістичних форм, які нагадують помпеянський

розпис. Окремі частини катакомб і архітектурні форми в катакомбах вкрай важко більш-менш точно датувати через те, що катакомби постійно розширювали і перебудовували, і тому що їхня збереженість є вкрай низькою. На поверхні землі над катакомбами існують іноді маленькі каплички (наприклад, у вигляді квадрата з трьома пов'язаними з ним апсидами, так що утворюється план у виді трилисника) або навіть напівпідземні споруди базилікального типу⁴². Однак і ці споруди важко точно датувати, оскільки крім того, вони зовсім незначні в архітектурно-художньому відношенні. Катакомби дають яскраву картину того середовища, де з кожним роком усе сильніше поширювалося у II і особливо у III ст. християнство: це були низи столичного населення, що всмоктувало в себе великий відсоток провінціалів, які розорялися. В інших містах Римської імперії, особливо в більш великих, картина була, звичайно, та сама, що й у Римі.

Базиліка, яка послужила згодом зразком для побудови християнського храму, була у римлян суто цивільною будівлею. Ідеї давньої базиліки серед сучасних будинків, можливо, найбільше відповідає «біржа». Це — приміщення, призначене для судочинства, ділових і політичних зібрань. Поки панували давньоримські вдачі, обходилися без таких базилік; засідання на форумі відбувалися просто неба. Перша базиліка відноситься до 180 р. до н. е., причому показово, що це нововведення, яке переслідує цілі комфорту, зв'язано з іменем суворого Катона. Загальне розташування базиліки було запозичене з Греції. Подальша історія християнської архітектури впродовж декількох століть міцно пов'язана з базилікальним типом храму.

Могильні пам'ятники римлян є наслідуванням грецьким і етруським. У римлян так само, як і у етрусків, практикувалося як поховання, так і спалення трупів; останньому відповідають колумбарії — місця поховання з нішами в стіні, в яких ярусами розташовувалися ряди урн. Найбільш грандіозними зразками римських гробниць є мавзолеї імператорів Августа й Адріана: за зовнішнім виглядом це конічні масиви, які базуються на цоколі. Вони відтворюють у колосально збільшеному масштабі етруську гробницю в Казалі-Ротондо. В Альбано бачимо інший тип етруської гробниці, що складається з подовжених конусів на загальному цоколі. Гробниця Цестія має форму піраміди; гробниці зайорданської Сирії здобувають іноді форму квадратної вежі і розташовані уздовж міської границі на зразок оборонних споруд. Гробницям Цецилії Метелли і родини Плавтів додано форму круглих веж. Ці досить масивні вежі перетворюються в останні часи Римської імперії на круглі або багатокутні храми (гробниця Діоклетіана у Спліті). Цей тип конструкції приводить нас до перших часів християнської архітектури: до нього належить гробниця св. Олени.

Римські гробниці розташовані за границею міста, звичайно уздовж проїзних доріг (Аппієва дорога, помпейська Дорога гробниць). Закони «Дванадцяти таблиць» забороняли поховання усередині міста. Імператорський Рим дерзнув відступити від цього правила лише для гробниць імператорів, і лише в християнську епоху могили почали концентруватися навколо церков і проникли навіть усередину релігійних споруд.

Поряд з пишними мавзолеями, які служили могилами імператору і суспільної верхівки, до нас дійшли і більш скромні підземні склепи-колумбарії, які репрезентували собою прямокутні приміщення, стіни яких суцільно були вкриті невеликими нішами, куди ставили урни з прахом померлих.

Антична манера будівлі масивних будинків з бетонними монолітними склепіннями не могла більше застосовуватися: народившись разом з римською могутністю, вона проіснувала весь період розквіту імперії завдяки організації робочої сили і режиму централізації, узи якого починали вже слабшати. Християні не наслідували склепінчастих базилік типу Максенція: за зразок вони прийняли базиліку з дерев'яними кроквами; дах, що лежить на ряді аркад, — такий був загальний тип їхніх церков⁴³. Епоха створення християнської архітектури — це час перших грізних появ варварів, натиск яких завершує розпад Римської імперії. Єдність Римської імперії валиться через які-небудь двадцять років після офіційної перемоги християнства; на її місці створюються дві імперії: Західна імперія, що буде існувати протягом півтора століть і звалиться під час великого переселення народів, і Східна імперія — Візантія, яка проіснує майже тисячоліття.

Західна імперія, саме існування якої перебувало під постійною загрозою, не впроваджує жодних нововведень: базиліки при імператорі Гонорії залишаються такими саме, якими вони були при Костянтині, і такі самі базиліки будуть споруджуватися у середньовіччя на руїнах давнього Рима. Тільки Східна імперія, яка безпосередньо не піддавалася навалам і відносно процвітала, має у своєму розпорядженні необхідні засоби для пошуку нової архітектури. Прогрес виходить з азійських або грецьких провінцій: там закладається основа цілої системи склепінних споруджень, які не вимагають ані достатку матеріалів, ані значної кількості робочих рук для бетонних робіт, як цього вимагали споруди попередньої епохи; там приймається форма склепіння, майже далека мистецтву Римської імперії, — купол на вітрилах; і, нарешті, — що найголовніше, — там вводиться у правило зведення склепіння без кружал⁴⁴. Але немає такого нововведення, яке не було б зв'язане з минулим: християнська архітектура Сходу черпає свої принципи у найдавніших традиціях Азії, причому саме східна школа римського мистецтва служить зв'язком між східно-християнським зодчеством і тією архітектурою, яка його породила.

Оглядаючи сакральні пам'ятки Римської імперії, ми бачили, що на величезному її протязі мистецтву ніколи не було властивою та однаковість, яку йому іноді приписують; римська єдність обмежувалася областю управління. Під зовнішнім покривом цієї єдності прийоми мистецтва, звичаї і навіть сама мова були різними у кожній провінції; в основному, ці розходження у звичаях, у мові й в архітектурі групувалися у два великих кола, які відповідали територіальному розподілу на латинські і грецькі провінції. Це глибоке розходження існувало за всіх часів, і поділ Римської імперії на дві держави тільки його легітимізував. Під час навали варварів валиться Західна імперія і вгасає західне мистецтво. Тільки візантійська

імперія греків виживає і рятує властиві їй архітектурні традиції, які не тільки зберігаються, але, звільнившись від впливу Заходу, розвиваються далі і виявляються у всій повноті.

Усюди проникають і прищеплюються іранські прийоми зведення склепінь без кружал. Ці технічні прийоми, змінюючись в залежності від засобів і місцевих традицій, задають начало тієї архітектурі, головною особливістю якої є купол, а шедевром — св. Софія у Константинополі⁴⁵. В цьому полягала зовсім нова, незвична філософія сакральної архітектури. Існувала думка, начебто візантійське мистецтво знайшло своє перше втілення в константинопольській св. Софії; до цього часу християнська архітектура імперії греків нібито зливалася з латинською християнською архітектурою, основним типом якої була базиліка з дерев'яними кроквами. У дійсності ж відбувався повільний перехід від базиліки з дерев'яними кроквами до купольної церкви.

Вплив християнства на римську архітектуру аж ніяк не виявляється у вигляді різкого і систематичного протесту проти типів язичеської архітектури; майже всі храми, що збереглися до нашого часу, були врятовані завдяки тому, що їх пристосували для нового культу. Християни не тільки привласнили їх собі, але подбали також і про те, аби переробити на християнський лад і язичеські легенди, зв'язані з цими храмами. Так, храми язичеської діви Мінерви перетворилися на церкви св. Діви; храми Сонця (Геліуса) були присвячені св. Іллі; у середині VII ст. Храм усіх богів, язичеський Пантеон, був перетворений на храм Усіх святих⁴⁶.

На Заході впровадження християнства збігається з епохою вторгнення варварів у Римську імперію; тому Захід, який постійно знаходиться під загрозою і збіднілий, споруджує церкви винятково з дерев'яним перекриттям. В Арлі існують пам'ятки на християнському цвинтарі перших століть християнства; майже все це — саркофаги того самого характеру, що й у катакомбах. Іншими словами, вони є копіями гробниць античних некрополів, за винятком символів, зображених на них. За ними йдуть гробниці у формі колон й у формі квадратних веж, які зустрічаються в Сирії, і, нарешті, надгробні каплиці.

Так, гробниця Галли Плацидії у Равенні репрезентує собою грецьку каплицю у розплановальній формі хреста⁴⁷. Усипальницею більшої частини візантійських імператорів служила церква свв Апостолів. Серед надгробних капел на особливий розгляд заслуговує гробниця Теодоріха у Равенні. За планом вона споріднена до гробниці св. Олени, а можливо, і до язичеських гробниць, які облямовували Латинську і Пренестинську дороги; за орнаментациєю вона, певно, сірійського походження⁴⁸. На противагу економічному і культурному занепаду європейського Заходу, для якого переселення народів відіграло фатальну роль, Візантія, яка знаходиться у віддаленні, процвітає. Християнська релігія, втім, однаково опановує свідомість і Заходу і Сходу Європи, стаючи державною релігією.

Храми і монастирі — провідні типи об'єктів візантійської архітектури; громадське життя зосереджене навколо них, ними зайнятий особисто імператор. У церковну архітектуру, яка вимагає нових типів будинків, зокрема храмів, що

відрізняються від язичеських великою місткістю для пастви, вкладаються величезні кошти, у чому виражається не тільки сила релігійного почуття, але і політичне прагнення Візантії відігравати роль «другого Рима».

Для християнського культу — західного або східного — однаково незручні як базилікальні, так і центрально-купольні храми. Якщо ранні базиліки мали трансепт, тобто поперечний корабель у самого краю на сході, то в період розквіту готики майже всі храми мають трансепт поблизу половини подовжнього корабля, де іноді на їхньому перетинанні виникав і купол. Плани готичних соборів у своїх пропорціях точно відтворювали форму хреста. Це означало, що перед архітектором стояла задача виразити точно геометричний священний символ хреста в плані храму, але аж ніяк не створювати за допомогою його реформи зручні умови для здійснення сакральної дії. Хрестоподібний план храмів змушує створювати відсіки на північному і південному торцях хрестової форми, що виявляються незручними для пастви, відокремлюючи її від головного вівтаря. Лише культ магометан дозволяє через відсутність вівтаря рівномірне використання церковного залу незалежно від форми покриття.

У початковий період існування феодальних держав — у VI–IX ст. — будувалися в основному замки і церкви; останні розміщалися за фортечними стінами замків і монастирів. В архітектурі цих будинків в Італії і почасти на півдні Франції частково використовувалися прийоми візантійського зодчества і розвивалися типи римських базилік.

У середньовічній архітектурі Європи розрізняють два стилі: романський (VII–XII ст.) і готичний (кінець XII–XIV ст.)⁴⁹. Ці стилі розвивалися приблизно в однакових суспільних умовах і тому мають певну спільність будівельних прийомів. Крім будівельних конструкцій і матеріалів загальними були і типи будинків. Так, романські і готичні церкви мали у плані форму латинського хреста і внутрішній простір, розділений кам'яними стовпами на три-п'ять нав (залів, кораблів), з яких центральна нава був ширшою і вищою від бічної⁵⁰. Біля вівтаря головний зал перетинається поперечним залом — трансептом. Східна частина храму, де був розташований вівтар, має в плані одну, три і рідше п'ять півкіл — апсид. Матеріалом для будівництва церков служив камінь місцевих порід у виді блоків, зв'язаних між собою вапняним розчином. Цими конструктивними прийомами і закінчується спільність стилів, у всім іншому вони різко розрізняються.

Романській архітектурі властиве недосконале моделювання важких кам'яних елементів будинків. У соборах, конструкції і форми яких споріднені з формам фортечних споруд, усі частини відрізнялися значною масивністю. Товсті глухі стіни храмів зазвичай підсилювалися зовні контрфорсами, а усередині — могутніми стовпами, які несуть склепіння. Невеликі, рідко розставлені вікна завершувалися напівциркульними арками.

Готична архітектура складалася в період розвитку міських ремесел і торгівлі наприкінці XII–XIII ст. У результаті припливу в міста ремісників збільшилася чисельність населення, міста економічно зміцніли. Крім жител, у містах зводилися

великі собори (висотою іноді понад 100 м) і церкви, а також оборонні укріплення. В сільській місцевості, як і раніше, будувалися замки феодалів і лицарів.

Перехід від романського стилю до готичного був поступовий: розпочаті раніше романські собори нерідко добудовувалися в дусі готики. Та сама ціль — покрити стрічастим склепінням латинську базиліку — вирішувалася по-різному: вишукувалися більш легкі й економічні конструкції. Форму стрічастого склепіння готичні зодчі запозичали зі східної (ісламської) архітектури. У романський період (1017–1144 рр.), коли міське будівництво лише розпочиналося, на формування архітектурно-художнього мислення істотно вплинули Хрестові походи, у процесі яких не одне покоління мешканців Європи безпосередньо стикнулося з християнським Сходом. Відомо, що справжніми причинами Хрестових походів було бажання західноєвропейських феодалів розширити торговельні зв'язки зі Сходом і збагатитися за рахунок військових грабежів⁵¹. Однак римська католицька церква, яка прагнула розпалити релігійний фанатизм і устаалити тим самим свій вплив, перетворила Хрестові походи на війну за «священне місто» християнства — Єрусалим, завойований турками-сельджуками і відірваний від візантійських володінь. І хоча Єрусалим XII–XIII ст. абсолютно не походив на легендарний прототип, усе ж таки умоглядний образ останнього мав певний вплив на уявлення середньовічних городян про «зроблений» за міським зразком. Іноді уподібнення легендарному прототипу обмежувалося відтворенням назв його окремих частин, храмів, фортечних споруд.

Домінуюче положення в будь-якому середньовічному місті посідав собор. Звичайні собори будувалися коштом городян на вільній від забудови території. В одних випадках собор займав усю ділянку, від якої лишався тільки невеликий простір перед входом (собор Паризької Богоматері на острові Сіте в Парижі). В інших навколо собору мався круговий обхід (соборна площа у Флоренції); у третіх — собор знаходився в центрі великого міського простору (соборна площа в Пізі)⁵². Собор мав не лише одне сакральне призначення. Він був одночасно і найзначнішою міською спорудою, в якій можна було укритися у випадку небезпеки. Так, наприклад, собор Паризької Богоматері, як і всі готичні собори, високо здіймалася над містом. Його висота (69 м) майже в чотири рази перевищувала висоту тодішньої житлової забудови⁵³. Разом з іншими церковними будинками і фортечними вежами собор входив у композицію архітектурних вертикалей середньовічного Парижа, що крім своїх художніх вартостей допомагав городянам орієнтуватися в лабіринті паризьких вулиць.

Великі міські собори часто посідали центральне місце в місті. Яскравим прикладом у цьому відношенні є собор в Ам'єні, зведений у XIII ст. на місці більш давньої романської базиліки, а також собор св. Стефана у Відні.

Для збільшення висоти соборів несучі конструкції їх поступово вдосконалювалися з застосуванням міцних каменів для колон і склепінь. Вимозі висотності відповідала розроблена зодчими готики каркасна полегшена конструктивна система будинків з тонкими опорами і нервюрами стрічастих склепінь⁵⁴. Спе-

цифічними елементами готичних конструкцій є аркбутани і контрфорси, віконні простінки малого перетину, пучкоподібні стовпи-колони, які, сполучаючись, утворювали довершену для того часу каркасну конструкцію будинку. Замість масивних стін, характерних для романської архітектури, в готичних соборах стіни утворені порівняно невеликими за перетином простінками, між якими були розміщені величезні вікна. До стін примикають контрфорси, які сприймали розпір склепінь собору, котрий увінчувався невеликими башточками (пінаклями) з гострими завершеннями (фіалами)⁵⁵. Склепіння у всіх готичних спорудах мають стріласту форму. Підвищений профіль стріластих арок сприяв зменшенню розпору склепінь. Гурти, або нервюри, склепінь являють собою взаємно перехресні криволінійні тяги-ребра, які починаються безпосередньо від капітелей опорних колон. Готичне склепіння має конструкцію незалежних розпалубок, підтримуваних нервюрами. Нервюри виконувалися з міцного тесаного каменю, а розпалубка — з дрібного каменю з забутівкою щebenем. Цегельні нервюри, які почали застосовувати пізніше, імітували арматуру хрестових склепінь⁵⁶. Готичний контрфорс має вигляд тонкої і видовженої у висоту конструкції. Замість глухих стін тут з'явилася легка ажурна конструкція. Така тектонічна система у сполученні з нервюрним склепінням дала можливість влаштовувати перекриття великих прольотів. Для зовнішньої композиції готичних соборів характерні вежі-шпилі і велика кількість аркбутанів, звичайно розташовуваних у два яруси над дахами бічних нав. Зовнішня композиція соборів викликає враження дивної легкості і спрямованості вгору.

Таким чином, слід переконатися, що готична архітектура — архітектура суспільства, яке має обмежені ресурси, але умудряється створювати грандіозні споруди; на протигагу римському мистецтву, готичне цілком засноване на винахідливості. Можна пошкодувати, що організм готичної споруди, настільки художньо розроблений, у той самий час настільки ж складний, і особливо про те, що такий істотний елемент, як аркбутан, був відданий руйнівним силам природи; але цією ціною була придбана рівновага будинку. Саме в готичному соборі — як ні в якій іншій сакральній споруді, — ми маємо справу з цілокупною філософією архітектури певного історичного відрізка часу. Недаремно німецько-американський філософ мистецтва Ервін Панофські у спеціальному трактаті «Готична архітектура і схоластика» (1957 р.) обґрунтовано порівнював метод конструкційної побудови готичного собору з прийомами структуризації середньовічного схоластичного трактату: розділи, підрозділи, параграфи, пункти трактату були взаємозалежні й взаємоієрархізовані так само, як співвідношення елементів конструкцій і деталей у готичному соборі⁵⁷. Від філософії схоластичного трактату до філософії архітектури готичного собору, на думку Е. Панофські, виявився один крок.

Споруди середньовіччя надзвичайно тендітні у порівнянні з античними пам'ятками, але зате в них наявна конструкційна сміливість, що була невідома античності. Струнки, спрямовані вгору форми додають готичним соборам особливий

характер, а статичне рішення, яке зробило можливим їхнє реальне здійснення, було одним з найбільш плідних, котрі коли-небудь здійснювалися в історії архітектури.

Ісламська архітектурна традиція також має давню історію. Мусульманське мистецтво, яке зародилося у VII ст., з'являється в той саме час, коли школи візантійської архітектури вже цілком склалися; під їхній вплив воно і підпадає. Але в країнах, в яких воно зароджується, візантійське мистецтво ще не пустило глибоких коренів. Замість того аби сприйняти візантійські методи, мусульманське мистецтво звертається до того джерела, з якого вони відбулися, і надихаючись принципами, які панували у константинопольській архітектурі, приходять до комбінацій форм, зовсім далеким від грецької імперії. Протягом VII і VIII ст. центрами мусульманської архітектури були Дамаск і Каїр⁵⁸. До IX ст. цей центр переміщується у Багдад, а потім у Кордову⁵⁹.

Головні мусульманські будинки — мечеті — служать місцем для молитви, де віруючі, розмістивши довгими рядами, звертають погляди до святих місць ісламу. Найбільш яскраві приклади мусульманських мечетей знаходимо в Єрусалимі і Дамаску. Велика площа Харам-ель-Шеріф в Єрусалимі поєднує мечеть Скелі 691 р. (перебудовувалася 1022 р.), приблизно сучасну їй мечеть Ланцюга і мечеть Ель-Акса 702 р. (зруйнована 770 р. і з тих пір багаторазово перебудовувалася). У Дамаску добре збереглася Велика мечеть 705 р. Одного погляду на плани і перекрій цих виразних будівель досить, аби переконатися, що всі їхні форми і комбінації цих форм мають візантійське походження. Прототипами мечетей Скелі і Ланцюга були центричні візантійські купольні будинки з внутрішнім обходом, прототипами Ель-Акса і мечеті в Дамаску — базиліки⁶⁰. Мусульмани бачили у нову завойованих землях велику кількість першокласних зразків візантійського зодчества і, як відомо з літературних джерел, користувалися послугами візантійських майстрів. Проте при ближчому розгляді перших мусульманських споруд архітектурний стиль і принципи композиції свідчать, що це не візантійські, а мусульманські будівлі. Особливо характерна дріб'язкова динаміка орнаменту, який суцільно вкриває стіни усередині. Дерев'яний купол мечеті Скелі затягнутий усередині мозаїчним килимом, вкритим дрібними листяними розводами. Типові арки розбиті на світлі і темні клини, які різко контрастують один з одним. Різнобарвні клини знищують конструктивну криву арки, вносячи рух і строкате мерехтіння різнобарвних форм, які створюють враження дріб'язкової рухливості. Лінії границь між темними і світлими квадрами вносять радіальне членування арки, яке зовсім розбиває безперервність лінії арки. Членування простору сильно відрізняється в мечеті Скелі від візантійських будинків.

Колонна мечеть — перше значне самостійне створення мусульманської архітектури. Вихідною точкою розвитку архітектурного типу мусульманської Колонної мечеті є мечеть Омейядів у Дамаску⁶¹. Подальша еволюція полягала в тому, що стала зростати кількість нав критого залу. Зал перетворюється на головну час-

тину, двір, що у мечеті Омейядів був більшим від залу, став у Великій мечеті в Кордові значно меншим за перекрите приміщення. Але до кінця розвитку зал залишається відкритим на двір і зберігає характер частини двору, або, краще сказати, сам являє собою рід критого двору. Мусульманська архітектура є безпосереднім продовженням перської архітектури. Візантійське зодчество не було вихідним пунктом розвитку архітектурно-художніх принципів зодчества ісламу, а тільки впливало на нього. Цей вплив був у найбільш істотних пунктах зовсім перероблений під впливом самостійних мусульманських архітектурно-композиційних принципів, які репрезентують собою подальший розвиток принципів перського зодчества епох Ахеменідів і Сасанідів.

Основи іранської архітектури, сприйняті будівничими найдавніших мечетей, були закладені в Сирії у період Сасанідів: з VIII по XIII ст. мечеті будуються за принципом сірійських сакральних споруд і являють собою будинки, вкриті терасами на арках, за типом висхідні до римської епохи; традиція ця збереглася аж до нашого часу в будинках Бейрута, Мерсіні й околиць Єрусалима⁶². Сірійська провінція, яка була одним з перших політичних центрів ісламу, була водночас і першим центром створення мусульманської архітектури. Тип мечеті на арках перейшов з Сирії до Єгипту, а з Єгипту — в Іспанію. Лише в XIV ст. мечеть з терасами починає витіснятися склепінною мечеттю. Рух, що вийшов з Ірану, було не простим поширенням принципів його архітектури. Кожна провінція додає мистецтву специфічний характер: мечеть Іспанії не можна змішати з мечеттю Єгипту або Сирії, пам'ятки Кордови, Каїра або Дамаска — не прості наслідування тій або іншій архітектурі; якщо це і не нова творчість, то щонайменше — варіанти, які мають власні особливості. Треба зазначити, що школи мистецтва з різко вираженим географічним характером створюються тільки через декілька поколінь після завоювання.

Культура мусульманського світу вивчена європейськими науковцями ще недостатньо, тому не уявляється можливим зараз детально зв'язати спостереження над формами і композиційними прийомами пам'яток архітектури ісламу з їх ідеологічними і соціально-економічними передумовами, а також точно простежити корені їх архітектури. Соціально-економічні передумови мусульманської релігії обрисовуються ще досить смутно і являють собою вкрай спірну проблему, погляди на яку часом діаметрально розходяться. Мусульманська архітектура є релігійною архітектурою доордерного типу, і тому вона повинна бути віднесена до однієї групи з зодчеством східних деспотій. Принцип дематеріалізації простору, успадкований архітектурою ісламу від сасанідської Персії, був ретельно розроблений мусульманськими архітекторами. Дематеріалізація глибоко зв'язана з загальним необразотворчим характером мусульманської культури і релігії. Іслам не лише не знає людиноподібного зображення божества, але навіть забороняє зображення людської фігури й особливо особи. Мусульмани виколювали очі зображеним на стінах християнських церков святим у завойованих ними місцевостях, оскільки їм здавалося нестерпним зображення психічного

життя людини за допомогою передачі його погляду. Тому мусульманська культура не знає скульптури, а живопис ісламу зводиться до орнаменту.

Мусульманська архітектура знає колону, але це — східна колона, подібна до перської колони епохи Ахеменідів. Зодчество ісламу не знає колони в грецькому і загальноєвропейському розумінні, — як відображення людської індивідуальності і результат раціонального архітектурно-художнього мислення. Наскрізь перейняті релігійними емоціями, гігантські мусульманські будинки стоять незрівнянно ближче до єгипетських пірамід і храмів, вавилонських зіккуратів, індійських баштоподібних святилищах, ніж до візантійських, романських і готичних соборів.

Доба європейського Ренесансу характерна змінами в умонастроях суспільства, які були зв'язані насамперед з процесом секуляризації — звільнення від домінуючого впливу релігії і церковних інститутів на культурне і громадське життя. Самостійність стосовно церкви здобували не лише економічне і політичне життя, але наука і мистецтво. У цей період відбулися великі зрушення у мистецькому світогляді. Архітекторам і художникам ставали тісні рамки феодальних відносин і складених традицій. У них з'явилося прагнення до пізнання навколишнього реального світу, виробилася гуманістична позиція, з'явився інтерес до античної культури, в якій вони бачили співзвучні своєму часу уявлення про гармонію навколишньої природи і людині як частини цієї природи і гармонії. Ідеологією Ренесансу став гуманізм, який означав спочатку комплекс знань про людину, її місце в природі і суспільстві.

В Італії за доби Ренесансу так само, як і в середньовічній Франції, застосовуються майже ті самі архітектурні елементи й у церквах і в палацах; методи всюди однакові, змінюється лише принцип зовнішнього вираження. Раннє Відродження в зодчестві характеризується насамперед формами будинків, створених великим зодчим інженером Філіппо Брунеллескі (перша половина XV ст.)⁶³. Він, зокрема, застосував у Виховному будинку (Оспedale дель Інноценті) у Флоренції замість стріластої арки легку напівциркульну. Нерв'юрне склепіння, характерне для готичної архітектури, почало поступатися місцем новій конструкції — видозміненому коробовому склепінню. Однак стріласті форми арки ще продовжували застосовувати до середини XVI ст.

Однією з найвидатніших споруд Брунеллескі (і взагалі архітектури італійського Ренесансу) був величезний купол собору Санта Марія дель Фіоре у Флоренції, який лишився недобудованим з XIV ст. У створеній зодчим формі купола великого підйому помітний відзвук готичної стріластої арки. До видатних споруд Рима відноситься собор св. Петра, основну конструктивну схему якого заклав Донато Браманте. Собор був початий будівництвом у XV ст. за проектом Бернардо Росселіно на місці давньої базиліки. Після смерті зодчого роботи були доручені 1506 р. Д. Браманте. Кубічний об'єм собору завершувався напівсферою головного купола з оточенням його по кутах чотирма малими куполами. Форма головного купола складалася під впливом форми куполу Пантеону. Браманте говорив: «Моя ідея — поставити купол Пантеону на склепіннях храму світу»⁶⁴. Споруд-

ження собору тривало до смерті Браманте 1514 р., після чого воно припинилося більш ніж на сто років. Рим у цей період переживав період воєн. У проектуванні собору в XVI ст. брали участь відомі художники і зодчі того часу: Рафаель Санті, Антоніо да Сангалло, Мікеланджело, Дж. Б. да Виньйола, Доменіко Фонтана. Мікеланджело, який прийняв роботи зі зведення собору 1547 р., повернувся до плану Браманте, але вніс у нього істотні зміни: розширив простір залів, поставивши рідше могутні стовпи. Грандіозний купол храму зводився після смерті Мікеланджело (1564 р.) за його креслениками. Після закінчення будівництва собору ця велична споруда висотою підкупольного простору 123,4 м здобула цілісність і особливо урочистий вид завдяки немовби пружній формі центрального купола. В архітектурній формі собору вже було відчутно майбутні барокові принципи формування декору.

У XVI ст. у Франції будують мало церков у стилі Ренесансу; головні споруди церковної архітектури ще належать готичній традиції: трансепт собору в Бове, церква в Руані, Сен-Жерве в Парижі⁶⁵. Можна назвати не більше двох великих церков, побудованих цілком за новими принципами: Сен-Мішель у Діжоні і Сент-Есташ у Парижі. Але і тут береться до уваги лише декоративна сторона ордерів, сама ж конструкція цілком залишається готичною: склепіння зводяться на нервюрах, які розгалужуються, а зрівноважування досягається передачею розпору за допомогою аркбутанів; змінюється тільки орнаментация. До числа тих сакральних пам'яток, в яких Ренесанс наспіває бути самим собою, можна віднести лише капели при замках, і серед інших — капелу в Ані, а також окремі фрагменти: в одному місці — кафедру, в іншому — двері, гробниці, тобто твори, які відносяться скоріше до скульптури, ніж до архітектури. Областю справжнього французького Ренесансу була архітектура приватних жител. Найменш репрезентована у Франції галузь мистецтва — і це характерно для епохи — монастирська архітектура. У тих країнах, куди проникає реформація, монастирі ступовуються, в Іспанії ж, навпаки, вони приймають вигляд розкішних палаців (Ескоріал)⁶⁶.

У розплануванні церков французька архітектура аж до кінця XVII ст. виявляє різке тяжіння до традицій середньовіччя: ані загальне розміщення, ані супідрядність нав, ані статична схема майже не піддаються змінам; і настільки велика повага до освяченого типу, що в XVII ст. в Орлеані перебудовується собор у готичному стилі, а бенедиктинці для церкви Сен-Мексан зупиняються на прикрасах «полум'яніючої» готики⁶⁷.

Таким чином, бачимо, що в процесі історичного прогресу суспільства архітектура вбирала всі найбільш значні риси розвитку і становлення світових релігій, віддзеркалені за допомогою певної форми і стилю архітектурних об'єктів. Однак в результаті технізації архітектурної діяльності наприкінці XIX — на початку XX ст. взаємовплив архітектури і релігії відходить на другий план, залишаючи при цьому неоціненний досвід взаємного розвитку.

Роль сакральних споруд у релігії. Найбільше чітко роль сакральних споруд в історії релігій простежується на прикладі есхатологічного значення

християнського храму, мусульманської Кааби, буддистської пагоди Лінїнси. Есхатологія — релігійне вчення про остаточну долю людства і Всесвіту⁶⁸. Слід розрізняти індивідуальну есхатологію, тобто вчення про загробне життя одиначної людської душі, й всесвітню, тобто вчення про ціль космосу й історії, про вичерпування ними свого смислу, про їхній кінець і про те, що трапиться за цим кінцем. С. С. Аверінцев зазначав, що в релігійних і філософських вченнях, які виходять з циклічної концепції світових процесів (наприклад, брахманістські й піфагорейсько-стоїчні доктрини вічного повернення й світового року), про есхатологію можна говорити лише у невласному смислі, оскільки сама ідея вічного коловороту виключає будь-що кінцеве: у світобудові немає ані цілі, ані абсолютного кінця; всесвітні катастрофи, які ритмічно знищують космос, лише розчищають місце для наступного. Натуралістично-гілозоїстська містика, котра жваво інтрепретує космос як біологічний організм, природно репрезентує зміну старого космічного тіла молодим тілом (вчення про періодичну світову пожежу, про вселенський вогонь). Індивідуальна есхатологія також легко підпорядковується закону вічного коловороту: для світоглядного стилю язичництва вкрай необхідні уявлення про могилу як материнське лоно Землі, істинну матір усіх дітей, тому смерть і поховання тотожні зачаттю, яке повертає небіжчика до земного життя, і язичницькі поховальні обряди радо сприймають собі сексуальну символіку. Есхатологія у власному смислі складається там, де стає можливим позитивне рішення особистісних й вселенських доль як чогось абсолютного. Особлива роль в становленні індивідуальної есхатології належить давньому Єгипту, а у становленні всесвітньої есхатології — іудаїзму. Мислення іудаїзму, зосереджене не на долі індивіда, а на долі Ізраїля й світу, на містичному осмисленні вселюдської й всесвітньої історії як розумного процесу, йде шляхом покладання й спрямування волі особистого Бога⁶⁹. Цим системам вірування й підпорядковувалася архітектурна форма, що її побіжно було нами розглянуто вище, у п'ятому розділі «Антропологія суб'єкту архітектури» (див.).

Розглянемо есхатологічне значення християнського храму. Християнський храм має унікальне есхатологічне значення у відправленні релігійних культів християнської релігійної доктрини. Наос базиліки — це «наш світ». Вівтар і верхні частини стін — це «небесне царство», «куди Христос, піднісшись, перший з усіх увійшов»⁷⁰. Ця двошаблевість простору храму цілком відповідає ранньосередньовічному двох'ярусному образу світу, в якому старозавітна й платонівська традиції «змішувалися одна з одною». Оскільки, однак, світ у трансценденції мислився у вигляді нескінченного простору, а «місце помешкання» божества — за межами будь-якого простору, то, природно, це широке трансцендентне космологічне світовідчуження погашало будь-яке спонукування до виразно вираженого пластичного оформлення простору. Чим менше відчутною, нейтральною була матеріальна оболонка храму, тим кращим вважався храм, його простір (подібно до дерев'яно-текстильної і відкритої шкіни⁷¹) зливався з безмежністю Всесвіту.

Храмові розписи раннього періоду збереглися дуже погано, але навіть по тому, що нам відомо, можна судити про підпорядкування їх новому «історизованому» символізму християнського богослужіння, котрий у кінцевому рахунку відтворює «історизовану світобудову». Так, уже у фресках синагоги Дура Європос (Сирія, початок III ст.), незважаючи на їхній ієратичний стиль з пануванням фронтальності, бачимо розташовані в чотири ряди сцени старозаповітної історії аж до Всесвітнього потопу, а в розписі християнської капели — епізоди від створення людини до історії царя Давида⁷². Переходячи на римський ґрунт, розвинутий біблійний цикл знаходимо у наві церкви Санта Марія Маджоре (перша половина V ст.), який сходить до IV ст. і позначений античними ремінісценціями⁷³. Якщо у таких розписах на перший план висувалася історія світу, а з нею — історичний аспект богослужіння, то в розписах купольних храмів V ст. природно акцентувалася просторова структура світобудови.

Вже в мозаїці мавзолею Галли Плацидії (Равенна) хрест на тлі зоряного неба справляє враження безмежного космосу. У купольній мозаїці равенського баптистерія зображення в центрі Водохрещення Христа, а навколо — апостолів, які рознесли Його благодать по усьому світу, безпосередньо зв'язано з космологічною символікою подібних християнських концепцій. Цією ритмікою відрховувався, насамперед, шлях спасіння. «Я єси двері: хто ввійде Мною, той врятується». В міру спасіння ті, хто моляться, і розподілялися у базиліці: хто «у кращих стовпів», хто лише біля входу, а хто біля жертовника усередині храму.

Сакральна цінність частин будинку збільшувалася з наближенням до вівтаря. У цій градації виділяються три головних членування: нартекс, наос, вівтар. Вони відповідають трьом головним членуванням християнського суспільства: оглашенні, вірні, пастирі⁷⁴. Подібна ієрархічна структура у перекладі її на сакральньо-архітектурне оформлення і функціонування вимагала подовжнього композиційного розвитку храму.

Таким чином, християнський храм є одним з головних складових людського спасіння у християнській традиції богослужіння.

Головною сакральною спорудою ісламу є знаменита на увесь світ мечеть — Месджід-ель-Гарам («Будинок бога»), або Заборонна мечеть, яка знаходиться у Мекці⁷⁵. Цей храм через свою кубічну форму отримав назву Кааба. Мусульмани впевнені, що саме в цьому місці знаходиться центр світобудови (як давні греки вважали за такий величезний камінь Омфал у Дельфах), тому, що це навіть не земля, а перекинута на землю частина неба. В останній день існування світу вона піде на небо і більше не повернеться. Територія Заборонної мечеті — священне місце для мусульман усього світу. Про це багаторазово йдеться у другій сурі Корану: «І звідкля б не вийшов ти, звертай свою особу убік Заборонної мечеті; і де б ти не був, звертайте ваше обличчя в її сторону»⁷⁶. До Мекки звертали свої погляди і давні араби, тому що їх язичеські боги теж спочатку знаходилися у Каабі. Цей храм був справжнім пантеоном богів і міг задовольнити будь-які запити. В ньому було зосереджено близько 360 різних ідолів і скульптурних зображень

осіб, які обожнювалися. Серед них — арабські боги Ілат, Узза, Хубал; асіро-вавілонські Мардук, Син, Астартя; єврейський патріарх Авраам і Діва Марія з малюком Христом на руках. За переказами арабів, Кааба була споруджена прабатьком людей Адамом як вівтар молитви. Адам дуже страждав, що після гріхопадіння він позбавився не лише раю, але і храму, в якому він молився. Тоді Бог змилювався, і копія храму була спущена на землю. Аби Каабу було легше будувати, архангел Гавриїл приніс Ібрагіму (Аврааму) плоский камінь, що міг висіти в повітрі і служити немов будівельні ліси⁷⁷. Камінь цей дотепер знаходиться у Каабі, і віруючі можуть бачити в ньому відбитки ніг свого праотця. Кааба являє собою великий кам'яний куб висотою 13 м з плоским дахом. Вікон у Каабі немає, а оббиті аркушами срібла двері підняті над землею приблизно на висоту 120 см, тому в храм можна потрапити лише по дерев'яних сходах, що спеціально підкочують під час релігійних свят. Зверху, приблизно на три чверті висоти Кааба вкрита кісвою — чорною шовковою полотниною, що зшита з восьми шматків матерії. На кісві золотими і срібними літерами вишиті вислову з Корану. Довгий час ця тканина висилалася до Мекки з Єгипту, а право вишивати її має тільки одна родина, що передає це право з покоління в покоління.

Коли будівництво Кааби було закінчено, Ібрагіму знадобився інший помітний камінь, аби позначити їм на стіні те місце, з якого варто починати ритуальний обхід храму. У раї Адам і ангели, навчені Самим Богом, сім разів обходили храм, і Ібрагім бажав, аби і на землі богослужіння відбувалося правильно. Семиразове обходження навколо Кааби (тафав) символізує божественний порядок, відповідно до якого всі істоти підпорядковані єдиному центру — Сонячній системі, втіленій в Богові. І тоді Гавриїл приніс Ібрагіму знаменитий Хеджер ель-Есвад — Чорний камінь. За однією з версій це був ангел-хоронитель Адама, звернений у камінь за те, що допустив гріхопадіння свого підопічного. Коли Чорний камінь спустили з неба, він був сліпучої білизни і блищав так, що його було видно за чотири дні шляху до Мекки⁷⁸. Але поступово від гріхів людських він сутенів, поки зовсім не перетворився на чорний. Прочани набожно прикладаються до Чорного каменю і цілують його в надії, що в день Страшного суду, коли камінь заговорить, він буде називати перед Аллахом усіх вірних, котрі справно робили хадж — паломництво в Мекку з метою ритуального дотику до головної мусульманської святині. Кааба символізує тим самим сенс існування мусульман усього світу і вказує шлях їхнього спасіння від гріхопадіння.

Буддійська релігійна традиція репрезентована пагодою Лінїнси (Притулок душі), заснованої буддійським ченцем Хуей Чі в епоху Цзінь (III–IV ст.) і є чудовою пам'яткою безповерхової архітектури⁷⁹. Храм являє собою цілий архітектурний ансамбль, що складається з трьох величезних залів. Центральний зал увінчаний триярусним черепичним дахом з вигнутими ажурними консолями. Висота його дорівнює приблизно висоті триповерхового будинку: у центрі залу зовсім відсутні поверхові перекриття і немає жодної колони, яка б підтримувала важку покрівлю. У першому залі храму розташовано фігури чотирьох небесних стражів,

які охороняють вхід. Тих, хто йде повз ці статуї, вітає будда Майтрея — будда прийдешнього, зображений з великим животом і широкою посмішкою. В головному залі монастиря розташувалася 19-метрова статуя Будди Шак'ямуні, вирізана з 24 стовбурів камфорного дерева⁸⁰. Будда сидить на величезному п'єдесталі, виконаному у формі квітки лотосу. Цей храмовий комплекс символізує віру в перетворення людської сутності в процесі звільнення і досягнення нірвани, найвищого духовного стану осяяння істинним знанням. У пошуках абсолютного спокою, проникнення в достеменно сутність речей, безгрішності і незалежності від зовнішнього світу відправляється величезна кількість прочан, які прагнуть духовного переродження.

Сакральні споруди призначені для того, аби створити віруючим умови для матеріалізації процесів і таїнств, визначених тими або тими духовними настановами й установленнями, вони абсолютизують свою роль і значення в житті людини, стаючи центром і символом вічного прагнення грішних душ людства. Храм будь-якої конфесії розуміється як те начало, яке повинно панувати у світі. Самий Всесвіт має стати храмом Божим. У храм повинне увійти все людство, ангели і вся нижча твар. Саме в цій ідеї світоохоплюючого храму полягає та релігійна надія на прийдешнє умирогворення усієї тварі, що протиставляється факту загальної війни і духовної смути. Храм виражає собою не дійсність, а ідеал, не здійснену ще надію усієї тварі Божої. У світі, в якому ми живемо, нижча твар і велика частина людства перебуває поки поза храмом. І остільки храм уособлює собою іншу дійсність, те небесне майбутнє, що надить до себе, але якого в даний час людство ще не досягло. Це стосується не лише християнських, зокрема православних, храмів, феноменологія яких була розкрита російською релігійною філософією (П. О. Флоренський, Є. М. Трубецької, С. М. Булгаков, В. М. Лосський та ін.), але й будь-якої штучно створеної архітектурної маси з функцією релігійної відправи. Храм є символ буття Божого на землі, і в такий спосіб він є центральною спорудою людства.

Види і типи сакральних споруд. Види сакральних споруд обумовлюють специфіку здійснення певних релігійних відправ відповідно до певної духовної традиції (конфесії).

Серед храмових сакральних об'єктів християнства, ісламу, іудаїзму, буддизму слід назвати такі утворення:

- *монастир* — комплекс житлових і сакральних будинків релігійної громади; може бути жіночим, чоловічим;
- *собор* — великий, багатокупольний християнський храм;
- *церква* — православний християнський храм;
- *каплиця* — невеличкий християнський храм;
- *мечеть* — мусульманський храм;
- *мінарет* — баштоподібна споруда (висока струнка вежа з площадкою нагорі) при мечеті, використовується для заклику мусульман на молитву⁸¹;
- *синагога* — іудейський храм;

- *пагода* — сакральна споруда буддизму;
- *ступа* — будівля тумулярного типу, споруджена для збереження реліквій Будди; є одним з найбільш примітних буддистських пам'яток Індії;
- *гопурам* — чотиригранна вежа з троху увігнутими ребрами, які служать вхідним приміщенням у храмовий комплекс⁸²
- *зиккурат* — багатоярусна східчаста піраміда сакрального призначення у Вавілонії

Серед спеціальних освітніх закладів найбільш поширеними є духовні академії і семінарії, медресе і т. ін., котрі також несуть до певної міри сакральну функцію.

Історії архітектури відомі наступні види сакральних споруд (цей перелік не передбачає систематики) меморативного призначення:

- *гробниця* (некрополь) — місця поховання небіжчиків, меморіальні цвинтарі;

- *піраміда* — усипальниця фараона у давньому Єгипті; храми у давній Америці (найчастіше східчасті) або в Месопотамії;

- *мавзолей* — меморіальна (меморативна) споруда, архітектурний об'єкт у вигляді будинку або комплексу будинків, а також паркових композицій, присвячених пам'яті окремих осіб або історичних подій⁸³.

- *катакомби* — вириті під землею у вулканічному ґрунті ходи неправильної форми, що час від часу розширюються, утворюють окремі більш місткі приміщення (підземні храми, каплиці). Це — печери, які вигинаються в різні сторони, йдуть то вище, то нижче, перетинаються і переплітаються протягом десятків кілометрів, утворюють заплутаний план, часто без усякої видимої системи. Катакомби служили цвинтарями християн, які не спалювали тіла небіжчиків подібно до язичників, що зберігали попіл в урнах у колумбаріях — спеціально призначених для цього приміщеннях⁸⁴.

- *колумбарій* — місця поховання з нішами у стіні, в яких ярусами розташовувалися ряди поховальних урн⁸⁵.

Ці види сакральних споруд відіграють вирішальну роль при здійсненні релігійних культів: богослужіння, молебень, паломництво, поховання, різного роду таїнства (хрещення, вінчання, причастя, відспівування та ін. — у православній традиції). За допомогою архітектурної форми вони забезпечують створення необхідної духовної атмосфери, виходячи з особливостей своєї будови і відповідності певним сакральним канонам. Побудова прискіпливої типології сакральних споруд відповідно до провідних світових релігій та їх відгалужень — справа майбутнього.

Віртуальна теологія архітектури, віртуальна практика церков.

Релігійна практика багатьох церковних конфесій давно узаконила використання штучних засобів впливу на свою паству⁸⁶. Особлива акустика храмових залив уже тисячоріччя штучно підсилює вигуки священнослужителів і спів кліру. Відтоді як християнство вийшло з катакомб, воно явно і відкрито віртуалізувало простір

храму — розписами, іконами, іконостасом, вівтарною преградою, вратами, свічачими і світильниками, особливою зовнішністю й одягом священнослужителів, їхніми ритуальними жєстами, рухами, діями, гласами, розспївами і, нарешті, музикою — усе це знайшло своє місце в храмі, що став своєрідним віртуальним синтезом усіх просторових мистецтв (П. О. Флоренський), тобто простором моделювання полю духовного й матеріального сприйняття віруючого. Майже те саме можна сказати про архітектурне оформлення ритуалів буддизму, індуїзму, ісламу, зороастризму, іудаїзму й інших конфесій. Саме в храмі людина відчуває, що вона перебуває в архітектурі як формі суспільного, молитовного буття. Так, акустика храму розширює матеріальний бік свідомості, об'ємна пластика веде геть від тіла, зоровість кличе за межі зримого.

Але і печера в катакомбах уже була віртуальним простором, простором маніпулювання психікою, простором моделювання певних духовних станів⁸⁷. Печери завжди існували для найбільш вірних шукачів Бога. І тому віртуалїстика печерної пустелі є однією з найбільш розвинутих і сильнотіючих. Вона будується за принципом твердості мінімізації зовнішніх впливів. Печерна (або пустельна) практика сенсорної депривації і дотепер прекрасно спрацьовує для пустельників Нєпалу і Бутану, для подвижників Валаама і Псковських печер, для йогів Тибету й Індії. Храм сам по собі є матеріалізованою формою певної реальності, і все в ньому підпорядковане досягненню найчистішого, вичерпного, щирого одкровення спілкування з Богом. В цьому полягає центральний нерв архітектурної теології як науки про співіснування великої сили і чистоти абстрактної ідеї з матеріалізацією цієї ідеї в архітектурній формі і прагматикою її будівельного відтворення.

Тут — на завершення — слід наголосити ще на одному.

Побудова культури, і архітектури як її неодмінного елемєнту, визначається духовним законом, який був провіщений Самим Господом: «Де скарб ваш, там і серце буде ваше» (*Мф.* 6 : 21). Скарб — це духовна цінність, те, що ми визнаємо об'єктивним смислом й виправданням нашого життя. Серце біблійною мовою означає осереддя усіх наших духовних сил і здібностей, вузол, який «зв'язує» нашу особистість. Спаситель каже, що наша особистість і, відповідно, усі її прояви, цілковито визначається нашим скарбом. Так, наше пізнання визначається тим, що стверджується нами як Істина — всупереч кантівській філософії Нового часу, відповідно до якої не Істина визначає нашу свідомість, а свідомість визначає Істину. Культури Нового часу своїм провіщенням автономії людини встановили як «скарб», який не підлягає обговоренню предмету віри, — нас самих. Замість Бога був поставлений ідол, людина, яка сама себе обожнила, і тоді вже необхідною присутністю було усе наступне розгортання культури, яка повинна була виправдати повсюдно людське самообожнення.

Ми так звикали вірувати в культуру замість Бога, що більшості уявляється неможливим розрізнити поняття культури і культури нашого часу. Історично таке ототожнення є глибоко оманним, оскільки культура мала й може мати будову

досить різну. Так, більшість культур, відповідно до своєї етимології (*cultura* є те, що має розвинути з *cultus*), були саме проростанням зерна релігії, гірничим деревом, яке розрослося з сім'я віри. Цей історичний факт визнає кожний дослідник по відношенню до будь-якої релігії, навіть по відношенню до християнства, оскільки воно розглядається лише як історичний факт (зафіксований у монументальних спорудах, іконографії та догматі). Адже якщо світ повсюди є автономним, це означає — він сам у є собі абсолютно стійким, є сам — Бог. «Не можна служити Богові і мамоні» (Мф. 6 : 24): віра в Бога не допускає віри у самототожний світ й визнає «світ» не сутністю, а лише становищем. Якщо в нас існує хоча б іскра віри в Христа, ми не можемо не усвідомлювати, що «відбувається образ світу цього» і силою Христовою перетворюється на образ Христовий. Цей образ Христовий є передовсім дійове начало релігії християнства, потім — християнська культура, нарешті — освячення природи. Усі області життя: мистецтво, філософія, наука, політика, економіка, архітектура тощо — не можуть бути визнані самототожними сутностями, й є лише образи, які дійсно складаються в міру світу цього, але лише тоді й остільки, коли й оскільки культура взагалі влаштована за образом Христовим. Якщо в області культури ми не з Христом, то ми — проти Христа, оскільки в житті немає і не може бути нейтралітету у відношенні до Бога. Християнство не може бути пасивним по відношенню до світу; дух не може бути пасивним: він може усе взяти й всім розпоряджатися, але не інакше, ніж перетворивши за образом Христовим. Західне християнство (католицизм) часів бароко припустилося, здається, певної помилки, коли намагалося внести у себе «сировину» антихристиянської культури і, не одухотворяючи її зсередини, навести ззовні лаком благочестя, або ж підфарбувати під тон церковності.

Сучасній людині потрібна християнська культура — не бутафорія, а серйозна, дійсно за Христом й дійсно культура. Культура визначається у найголовніших своїх лініях і в малих деталях установкою нашої свідомості, тобто тією дороговказною зіркою, за якою ми відрізняємо своє місце в світі.

Маємо завершити цей розділ посиланням на думку отця Павла Флоренського стосовно співвіднесення матеріальної реальності архітектурної форми й об'єктивної реальності існування ідеї Бога, що були висловлені ним у відомому трактаті «Іконостас» (1918–1920 рр.).

«Соборний розум Церкви не може не спитати Врубеля, Васнецова, Нестерова й інших нових іконописців, чи усвідомлюють вони, що зображують не щось, що було вигадано й створено ними, а певну насправді існуючу реальність, і що про цю реальність вони сказали або правду, і тоді дали низку першоявлених ікон..., або неправду. Тут йдеться не про те, чи добре або погано зображено певну жінку, тим паче що це «добре» або «погано» значною мірою визначається наміром художника, а про те, чи насправді це Богоматір. Якщо ж ці художники, хоча б внутрішньо, для себе, не можуть засвідчити самототожність особи, яку зображено, якщо це хтось інший, то чи не відбувається тут великого духовного за-

смучення й чи не сказав художник пензлем неправду про Богоматір? Шукання сучасними художниками моделі при писанні священних зображень вже само по собі є доказ, що вони не бачать наочно неземний образ, який зображується ними... Думається, більшість художників ані ясно, ані неясно, просто анічого не бачать, а лише трохи перетворюють зовнішній образ відповідно до напівсвідомих згадок про ікони Богоматері й, змішуючи уставну істину з власним самочинням, знаючи, що вони роблять, насмілюються надписати ім'я Богоматері. Але якщо вони не можуть засвідчити правдивість свого зображення й навіть самі у собі в тому не певні, то чи не значить це, що вони посягають *свідчити* про сумнівне, беруть на себе найвідповідальнішу справу святих отців і, не будучи ними, самозванствують або навіть дають фальшиве свідчення?»⁸⁸. З цих слушних сумнівів найвидатнішого православного мислителя ХХ ст. ми маємо винести одну впевненість.

І художник, пишучи образ Богоматері, і архітектор, який створює Божий храм, мусить сприймати зразки не як якісь постулати — ні! — він мусить таким чином дивитися на реальність, яку віддзеркалює пензлем або рапідграфом, або за допомогою комп'ютера, немовби це дійсне явище, паритетне тим формам, які він створює. Це не віртуальна реальність, це справжня реальність віри, тисячолітні канони якої відтворюються в матеріальних формах. В цьому, на наш погляд, полягає вищий закон і вищий принцип теології архітектури.

1. *Аверинцев С. С.* Теология // *Аверинцев С. С.* София–Логос: Словарь. — Киев, 2000. — С. 179.
2. Новейший философский словарь. — М., 2002. — С. 525.
3. *Аверинцев С. С.* Теология. — С. 179.
4. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. — 6-е изд. — М., 2000. — С.660.
5. Новейший философский словарь. — С. 428.
6. *Павлов Н. А.* Алтарь. Ступа. Храм. — М., 2001. — С. 18.
7. Там само. — С. 23.
8. *Элиаде М.* Священное и мирское. — М., 1994. — С. 33.
9. Там само. — С. 34.
10. Там само. — С. 39.
11. *Павлов Н. А.* Алтарь. Ступа. Храм. — С. 57.
12. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988. — С. 142–144.
13. *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: В 2 т. — М., 2002. — Т. 1. — С. 51.
14. Там само. — С. 53.
15. Там само. — С. 75.
16. *Ллойд С.* Археология Месопотамии. — М., 1984. — С. 23.
17. Там само. — С. 24.
18. Там само. — С. 27.
19. *Павлов Н. А.* Алтарь. Ступа. Храм. — С. 85.
20. *Станькова Я., Пехар И.* Тысячелетнее развитие архитектуры. — М., 1987. — С. 42.
21. Религиоведение. — М., 2001. — С. 57.
22. Там само. — С. 62.
23. *Ткачёв В. Н.* История архитектуры. — М., 1987. — С. 69.
24. *Савченко И. П., Литякин А. Ф., Сербинович П. П.* Архитектура. — М., 1982. — С. 17.
25. Там само. — С. 21.
26. *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003. — С. 77.
27. Великолепие исчезнувших цивилизаций. — М., 2001. — С. 84.
28. Там само. — С. 85. Див. також: *Белов Г. Д.* Алтарь Зевса в Пергаме. — Л., 1959.
29. *Михайлов Б. П.* Архитектура гражданских и промышленных зданий. — М., 1967. — С. 57.
30. Там само. — С. 54. Див. про Парфенон: *Соколов Г. И.* Акрополь в Афинах. — М., 1968; *Брунов Н. И.* Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. — М., 1973; *Маринович Л. П., Кошеленко Г. А.* Судьба Парфенона. — М., 2000.
31. *Михайлов Б. П.* Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 58.
32. *Станькова Я., Пехар И.* Тысячелетнее развитие архитектуры. — С. 105.
33. *Михайлов Б. П.* Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 61.
34. Там само.
35. Теория архитектуры. — М., 1988. — С. 120.
36. Там само. — С. 121.
37. *Михайлов Б. П.* Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 74.
38. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. — М., 1936. — С. 118.

39. Савченко И. П., Липявкин А. Ф., Сербинович П. П. Архитектура. — С. 28.
40. Энциклопедия Лярусса. — Лондон, 1999. — С. 359.
41. Там само. — С. 360. Див. також: Беляев Л. А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. — 2-е изд. — СПб, 2001.
42. Энциклопедия Лярусса. — С. 361.
43. Там само. — С. 405.
44. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры. — С. 156.
45. Там само. — С. 90.
46. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 94.
47. Энциклопедия Лярусса. — С. 409.
48. Там само. — С. 410.
49. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 110.
50. Там само.
51. История средних веков. — М., 1998. — С. 129. Див. також: Успенский Ф. И. История Крестовых походов. — СПб, 2000; Эпоха Крестовых походов / Под ред. Э. Лависса и А. Рамбо. — СПб, 1999.
52. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 119.
53. Там само. — С. 120.
54. Ляковская О. А. Французская готика XII—XIV веков: Архитектура. Скульптура. Витраж. — М., 1973; Муратова К. М. Мастера французской готики XII—XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. — М., 1988.
55. Савченко И. П., Липявкин А. Ф., Сербинович П. П. Архитектура. — С. 37.
56. Там само.
57. Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. — Киев, 1992. — С. 49–78.
58. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 103.
59. Веймарн Б., Каттерева Т., Подольский А. Искусство арабских народов (Средневековый период). — М., 1960.
60. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 102.
61. Энциклопедия Лярусса. — С. 430.
62. Книга об архитектуре. — М., 1973. — С. 88.
63. Див.: Данилова И. Е. Брунеллески в Риме // Античное наследие в культуре Возрождения. — М., 1984. — С. 206–214; Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. — М., 1991.
64. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 148.
65. Савченко И. П., Липявкин А. Ф., Сербинович П. П. Архитектура. — С. 51.
66. Там само. — С. 52; Каттерева Т. П. Искусство Испании: Очерки. — М., 1989. — С. 245–287.
67. Савченко И. П., Липявкин А. Ф., Сербинович П. П. Архитектура. — С. 52.
68. Философский словарь. — М., 1998. — С. 535.
69. Аверинцев С. С. Эсхатология // Аверинцев С. С. София—Логос: Словарь. — С. 206–208.
70. Павлов Н. А. Алтарь. Ступа. Храм. — С. 225.
71. Скніня (*євр.* шатер, куца, *грецьк.* skene) — місце громадського богослужіння євреїв, походний єврейський храм, зведений на зразок того, який був показаний Богом Мойсею на горі Синай

(Вих. 25 : 8–9, 40). Вона називається *скінією Заповіту*, оскільки була зовнішнім свідченням духовного перебування Бога серед свого народу й місцем одкровенень Божих, і свідченням для єврейського народу про його священних обов'язків перед Богом. У християнстві скінія визнається прообразом церкви Христової: самий вхід до скінії зі сходу означав, що старозаповітна церква ще очікувала на явлення сонця правди — Христа. Двір скінії, до якого дозволено було входити усім (і чоловікам, і жінкам), і не лише євреям, але й язичникам, зображав вселенський характер церкви Христової (Вих. 54 : 1–3) (Християнство: Енцикл. словарь: В 3 т. — М., 1995. — Т. 2. — С. 588–589.).

72. Енциклопедия Лярусса. — С. 43.

73. Там само. — С. 45.

74. Павлов Н. А. Алтарь. Ступа. Храм. — С. 240.

75. Сто великих городов мира. — М., 2002. — С. 134.

76. Там само. — С. 134.

77. Там само. — С. 135.

78. Там само.

79. Там само. — С. 91.

80. Там само. — С. 91–92.

81. Михайлов Б. П. Архитектура гражданских и промышленных зданий. — С. 102.

82. Павлов Н. А. Алтарь. Ступа. Храм. — С. 270.

83. Метленков Н. Ф., Степанов А. В. Архитектура. — М., 2004. — С. 144.

84. Павлов Н. А. Алтарь. Ступа. Храм. — С. 249.

85. Там само. — С. 250.

86. Орлов А. М. Виртуальная реальность. — М., 1997. — С. 247.

87. Там само.

88. Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1995. — Т. 2. — С. 457

ЕПІЛОГ

Архітектуру на сучасному етапі можна розглядувати як діалектично двоєдине явище: діяльність з перетворення природного середовища й формування середовища штучного, і результат цієї діяльності — архітектурне середовище, покликане задовольняти потреби суспільства у просторовій організації його буття. Саме в такій якості архітектура виступає зараз на усіх щаблях планетарної організації життєдіяльності суспільства: глобальному, регіональному, локальному. Протягом цієї книги ми намагалися саме так розуміти архітектуру — як широке суспільно-культурне явище, в якому багато процесів — від екологічних до художніх — є присутніми іманентно.

Ми певні, що будь-яке явище архітектури — від найабстрактніших уявлень про архітектурну форму й організацію матеріального середовища суспільства до найприземленіших форм і речей — слід розглядувати з різних позицій. Палітра таких позицій і репрезентована цією книжкою.

Будь-яке явище архітектури можна розглядати і феноменологічно, і віртуально, і онтологічно, і гносеологічно, і антропологічно, і аскіологічно, і естетично, і етично, і соціологічно, і теологічно. І кожного разу це явище розкриється перед небайдужою свідомістю спостерігача своєю новою гранню, у новому ракурсі, зиркне новим променем. Нам важно надати якісь пріоритети якомусь одному з напрямів розгляду; для кожної людини кожне з них має певну ціннісну категоріальність. І тут людина опиняється на самоті з текстом, їй належить вибирати, що є важливим, а що вторинним, чим можна нехтувати, а про що слід замислитись.

Ця книга *написана* про архітектуру, вона побудована композиційно немов якійсь будинок, але — на папері. Саме тому очікувати від архітектурознавства повного віддзеркалення явища архітектури неможливо: текст про архітектуру якісно відрізняється від самої архітектури.

Що може зробити архітектурознавець? Лише налаштувати чужу небайдужу свідомість на якійсь певний методологічний і філософський лад. Адже таких ладів може бути багато: багато хто пише книжки про архітектуру, і — на наш погляд — якоїсь єдиної, раз і назавжди вірної й остаточної філософії архітектури бути не може за самим визначенням архітектури як соціального, тобто громадського, багатолюдного, багатоавторного явища, так і за визначенням науки (в тому числі і

філософії) як історично складеної форми людської діяльності, спрямованої на пізнання й перетворення об'єктивної дійсності, одночасно і системи знань, і їх духовного виробництва, і практичної діяльності на їх основі. Самий предмет науки (в даному випадку архітектурознавство) впливає на її методи, тобто прийоми, способи студювання об'єкту. Так, у природничих науках одним з головних прийомів дослідження є експеримент, а в суспільних — статистика. Разом з тим границі між науками досить умовні. У кожній науці розрізняють емпіричний рівень, себто накопичення фактичного матеріалу — підсумки спостережень і експериментів, і рівень теоретичний, себто узагальнення емпіричного матеріалу, виражене у відповідних теоріях, законах і принципах. Саме теоретичні рівні окремих наук змикаються у загальнотеоретичному, філософському витлумаченні відкритих принципів і законів, у формуванні світоглядних і методологічних сторін наукового пізнання в цілому. Зрозуміло, що суттєвим компонентом наукового пізнання є філософське тлумачення даних науки, яке становить її світоглядну й методологічну основу: уже самий вибір фактів, особливо у суспільних науках (до яких певним чином належить і архітектурознавство), передбачає більшу теоретичну підготовленість й філософську культуру самого спостерігача (науковця).

Ми далекі від думки, аби вважати нашу книжку довершеною: кожний автор, який розмірковував над проблемами архітектури, був би здатний написати власну роботу з власною структурою викладення матеріалу. В нашому ж дослідженні, як — сподіваємось — помітив читач, в центрі уваги була *людина*, котра більше за все змінює природні компоненти середовища, від яких залежить повною мірою, з її особливостями сприйняття, мислення, моделювання середовища.

Робер Леру, французький архітектор 1960-х рр., назвав свою книгу «Екологія людини — наука про житлове будівництво»¹, в якій зроблено спробу поєднати екологічне й архітектурне знання. «Екологічні проблеми не мають чітко окреслених границь і входять у більшість субблоків ієрархічного проблемного дерева. Архітектурна діяльність обумовлена певними соціальними замовленнями і, відповідно, повинна задовольняти тим потребам населення, які породжують ці замовлення»². За часів Радянського Союзу справа була саме такою, але зараз, зі значним зменшенням числа державних замовлень на твори архітектури, зі зростом корпоративних і приватних замовлень екологічна архітектурна проблематика здобуває нового ракурсу: це не просто охорона середовища, охорона «живої речовини» (В. І. Вернадський), це — справжня *екологія архітектурної думки*, того світоглядного ґрунту, тієї діяльнісної основи, без якої неможливий жодний інший тип екології — вчення про середовище людського помешкання (від *грецьк.* οἶκος — домівка, місцезеребування).

Проблема «вписаності» живого організму в контекст енергоінформаційних взаємодій, які відбуваються у Всесвіті, на наш погляд, тепер слід розробляти з залученням архітектурно-містобудівної складової більш щільно і ретельно, ніж це було раніше³. На наш погляд, *сучасна філософія архітектури може існувати у формах екології архітектурної думки*, яка передбачає узгодженість людської

діяльності з пізнання і перетворення навколишнього середовища з розвитком самого середовища, самоусвідомлення людини як елемента природи, як складної біопсихосоціальної істоти, і вольові акти, дії відповідно до такого розуміння. Людина, перетворюючи усе більшу частину природи на середовище свого існування, розширює тим самим границі своєї свободи по відношенню до природи, що повинно загострювати у людини почуття відповідальності за її перетворюючий вплив на природу. Тут знаходить конкретне втілення загальнофілософський принцип, пов'язаний з діалектикою свободи і відповідальності людини, яка перетворює довкілля (архітектор, замовник, будівельник): чим повнішою є міра свободи, тим вищою є міра відповідальності.

Ще один момент: момент *розуміння*. Розуміння слід розглядати як одну з форм пізнання, спрямовану на освоєння усього багатства почуттєво даного існування світу в його розмаїтті. Можливо, саме тому розуміння знаходить себе як суб'єктивна активність з реконструкції передовсім безпосереднього предметно-сислового контексту висловлювання на основі певного загального значення слова — у діалозі, при перекладі, в ході читання та інтерпретації текстів.

Розуміння — духовний бік будь-якої людської діяльності, буття людини в світі, в якій переживається й осмислюється його мінлива й унікальна сутність. *Філософія архітектури* — це *філософія розуміння архітектури як широкого матеріального й соціального явища*. Тут логічна обґрунтованість й доказовість — необхідні речі будь-якого істинно наукового знання. Оскільки ця риса найбільш чітко виражена в математичному знанні, математика з давніх пір служить своєрідним ідеалом науки. Енергійні спроби перетворення філософії на «сувору науку» шляхом уподібнення її математичному взірцю були виконані вже Т. Гоббсом, Р. Декартом і Б. Спінозою⁴. У дійсності ж всі вихідні принципи будь-якої істинно наукової теорії (наприклад, аксіоми і постулати геометрії) є безпередумовними (очевидними) лише в тому смислі, що не мають *теоретичних* (а не взагалі жодних) передумов. Однак всі вони базуються на практиці як на головній передумові, яка надає їм характер *наочної* істинності. В першу чергу це слід віднести до такого очевидно істинного положення, як ствердження щодо здатності мислення до пізнання об'єктивної дійсності. Адже будь-яке найсуворіше логічне розмірковування не здатне замінити практику як передумову, котра обґрунтовує найфундаментальніші принципи будь-якої наукової теорії, зокрема, теорії архітектури. Тому філософські основи архітектури — основи її світоглядного розуміння з різних точок зору, науково-аналітичний і науково-синтетичний «обстріл» одного якогось феномена з різних позицій задля його розуміння як «самого цього феномена». Без наявності феномена архітектури як об'єктивної реальності не була б можливою її філософія як породження суб'єктивної свідомості, як форма осягання явищ світу в його предметно-матеріальному, значеннєвому розмаїтті.

Наостанок слід висловитися стосовно *практичної* налаштованості нашої книги. У чому власне її практичний зміст? Мушу відповісти наступним чином: як і будь-яка книга, ця адресована читачеві, професійна увага якого або ж простий,

пересічний інтерес робить книгу *живою*. Книга, яку не читають, є мертвим організмом; книга, яку читають, стає порадником, наставником, в усякому разі — організмом живим, який породжує або обурення, або зацікавлення; або бажання сперечатися з автором, або бажання погоджуватися. Саме в цьому, на наш погляд, полягає практичний сенс роботи. Не можна примусити людину читати книжки доти, доки вона сама себе до цього не примусить. І от тоді, коли це життєве чудо трапиться, тоді будь-яка книжка, яку людина бере в руки, стає практично цінним явищем. Практична користь цієї роботи — в тому, що, можливо, хоч хтось подивиться зацікавленим оком на зміст її сторінок, зробить для себе висновки, задасть питання й захоче не погодитись з автором. Останнє стане найвищою оцінкою авторської праці!

Власне про це за великим рахунком і йшлося в нашій книзі; а наскільки такий підхід і ракурс бачення опинилися вдалими, — вирішувати читачеві.

1. Леру Р. Экология человека — наука о жилищном строительстве / Пер. с фр. — М., 1970.
2. Дёмин Н. М., Солуха Б. В. Проблемы архитектурной экологии. — М., 1990. — С. 4.
3. Див. праці М. М. Моїсеєва, Б. Г. Кузнецова, С. Б. Чистякової, В. Д. Дишлового, В. М. Плехова, В. В. Владимірова, М. М. Дьоміна, Б. В. Солухи, О. Д. Положай, М. М. Габреля та ін.
4. Головний твір Бенедикта Спінози (1632–1677) — «Етика» (1662–1675 рр.) — побудований як система теорем, котрі доводяться послідовно.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Авдоткин Л. Н.* Применение вычислительной техники и моделирования в архитектурном проектировании. — М., 1978.
2. *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. — Киев, 2000.
3. *Авксентьев В. Л.* Архитектурная пропорция. — Киев, 1986.
4. *Адорно Т.* Теория эстетики / Пер. з нім. — Київ, 2002.
5. *Азгальдов Г. Г.* Методы определения качества проектных решений воинских объектов: Автореф. дис. ... канд. техн. наук. — М., 1968.
6. *Азгальдов Г. Г.* Численная мера и проблемы красоты в архитектуре. — М., 1978.
7. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. с лат. В. П. Зубова: В 2 т. — М., 1935. — Т. 1.
8. *Андерсон П.* Размышления о западном марксизме. На путях исторического материализма / Пер. с англ. — М., 1991.
9. *Андрей Белый.* Арабески: Книга статей. — М., 1911.
10. *Андрей Белый.* Символизм: Книга статей. — М., 1910.
11. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997.
12. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. — М., 1974.
13. Архитектор Иосиф Каракис: Судьба и творчество (Альбом-каталог к столетию со дня рождения) / Редкол.: С. В. Бабушкин, Д. Б. Бражник, И. И. Каракис и др. — Киев, 2002.
14. Архитектура и антропософия. — М., 2001.
15. Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. — М., 1985.
16. Архитектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — Київ, 1995.
17. *Асеев Ю. С.* Стили в архитектуре Украины. — Киев, 1989.
18. *Асеев Ю. С.* Професія — архітектор. — Київ, 1991.
19. *Асеев Ю. С.* Розповіді про архітектурні скарби. — Київ, 1976.

20. Асмус В. Ф. Античная философия. — 2-е изд. — М., 1976.
21. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с фр. — М., 1995.
22. Балашов А. Е. Философия. — М., 2003.
23. Балашов А. Е. Этика: Учебное пособие. — М., 2003.
24. Барбаро Д. Комментарий к Десяти книгам об архитектуре Витрувия / Пер. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова и Ф. А. Петровского. — М., 1938.
25. Бархин М. Г. Архитектура и человек: Проблемы градостроительства будущего. — М., 1979.
26. Бархин М. Г. Динамизм архитектуры. — М., 1991.
27. Бархин Ю. Б. Архитектура как яблоко душиспасения и греха. — М., 2002.
28. Батарович Н. И. Архитектурный словарь. — СПб, 2001.
29. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М., 1986.
30. Беляев А. А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. — 2-е изд. — СПб, 2001.
31. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Пер. с нем. — М., 1990.
32. Бенем Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров. — М., 1990.
33. Бенем Р. Новый брутализм: Этика и эстетика. — М., 1973.
34. Беломесяцев А. Б. Київські виставки 1897 та 1913 років як формотворчий чинник розвитку архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: Теоретичний аспект // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — Київ, 2002. — Вип. 5.
35. Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: Дис. ... канд. архітектури. — Харків, 2003.
36. Беломесяцев А. Особливості методологічних засад студіювання історії архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Архітектурна спадщина України. — Київ, 2002. — Вип. 5.
37. Білик М. С. Філософський зріз архітектурної діяльності і теорія формування складних систем в містобудуванні. — Тернопіль, 2000.
38. Бланишо М. Неописуемое общество / Пер. с фр. — СПб, 1997.
39. Блонский П. П. Память и мышление. — М.; Л., 1935.
40. Божко Ю. Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования: Учеб. для вузов. — Киев, 1991.
41. Божко Ю. Г. Система эстетических свойств архитектуры (Общая концепция, классификация, моделирование, проектирование): Дис. ... д-ра архитектуры в форме науч. докл.: 18.00.01. — Киев, 1995.
42. Божко Ю. Г. Эстетические свойства архитектуры: Моделирование и проектирование. — Киев, 1990.
43. Большой энциклопедический словарь. — М., 1991.

44. *Бордийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с фр. — М., 2000.
45. *Борев Ю. Б.* Критика современных буржуазных эстетических концепций. — М., 1977.
46. *Борев Ю. Б.* Эстетика. — М., 1981.
47. *Бофилл Р.* Пространство для жизни / Пер. с фр. — М., 1993.
48. *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: В 2 т. — М., 2002.
49. *Брунов Н. И.* Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. — М., 1973.
50. *Брунов Н. И.* Пропорции античной и средневековой архитектуры. — М., 1936.
51. *Бунин А. В., Круглова М. Г.* Архитектура городских ансамблей: Ренессанс. — М., 1935.
52. *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.
53. *Буров А. К.* Об архитектуре. — М., 1960
54. *Буткевич О.* Красота: Природа. Сущность. Формы. — М., 1983.
55. *Бычко И. В.* Познание и свобода. — М., 1969.
56. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит.; Под ред. А. В. Луначарского и А. М. Эфроса: В 2 т. — М.; Л., 1933.
57. *Веймарн Б. В., Кантерева Т. П., Подольский А. Г.* Искусство арабских народов (Средневековый период). — М., 1960.
58. Великие художники XX века. — М., 2001.
59. Великолепие исчезнувших цивилизаций. — М., 2001.
60. *Венедиктов А. И.* Архитектурная наука в странах Западной Европы (от античности до XX века). — М., 1969.
61. *Верас Д.* История севарамбов / Пер. с фр. — М., 1956.
62. *Вернадский В. И.* Начало и вечность жизни. — М., 1989.
63. Весь мир в цифрах и фактах. — М., 2001.
64. *Визгин В. П.* Идея множественности миров: Очерки истории. — М., 1988.
65. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. — М., 1936. — Т. 1.
66. *Власов В. Г.* Архитектура: Словарь терминов. — М., 2003.
67. *Вольтер.* Философские сочинения. — М., 1989.
68. Вопросы истории архитектуры: Сб. науч. тр. / ВНИИТАГ. — М., 1990.
69. Всеобщая история архитектуры: В 12 т., 13 кн. — М.; Л., 1966–1977.
70. *Вуек Я.* Мифы и утопии архитектуры XX века / Пер. с польск. — М., 1986.
71. *Выготский Л. С.* Психология искусства: Анализ эстетической реакции. — 5-е изд. — М., 1997.
72. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства / Под ред. А. М. Кантора. — М., 2002.
73. *Габричевский А. Г.* Теория и история архитектуры: Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. — Киев, 1993.

74. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М., 1991.
75. Галич А. И. Опыт науки изящного. — М., 1825.
76. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. — Л., 1974.
77. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. — М., 1968.
78. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии / Пер. с нем.: В 3 кн. — СПб, 1993–1994.
79. Гегель Г. В. Ф. Наука логики / Пер. с нем.: В 3 т. — М., 1970–1972.
80. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет / Пер. с нем.: В 2 т. — М., 1972–1973.
81. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Г. Шпета. — СПб, 1992.
82. Гегель Г. В. Ф. Философия права / Пер. с нем. — М., 1990.
83. Гегель Г. В. Ф. Философия религии / Пер. с нем.: В 2 т. — М., 1976–1977.
84. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Пер. с нем.: В 3 т. — М., 1974–1977.
85. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Пер. с нем.; Под ред. М. Лифшица: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3.
86. Гидион З. Пространство, время, архитектура / Пер. с нем. — М., 1975.
87. Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. с фр. — М., 1936.
88. Глазычев В. А. Архитектура: Энциклопедия. — М., 2002.
89. Глазычев В. А. Организация архитектурного проектирования. — М., 1977.
90. Глазычев В. А. Эволюция творчества в архитектуре. — М., 1986.
91. Гозоль Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1969. — Т. 4. — Ч. 1.
92. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. — Изд. 2-е, исправ. и доп. — М., 1977.
93. Гольбах П. Система природы. — М., 1940.
94. Гольдштейн А. Ф. Зодчество. — М., 1979.
95. Гольдштейн А. Ф. Франк Ллойд Райт. — М., 1973.
96. Горанов К. Генезис художественной формы. — М., 1973.
97. Горанов К. Содержание и форма в искусстве. — М., 1962.
98. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. — М., 1970.
99. Грабарь И. Э. О русской архитектуре: Исследования. Охрана памятников. — М., 1969.
100. Градостроительство / Под ред. В. А. Шкварикова. — М., 1945.
101. Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. — М.; Л., 1935.
102. Гроссман В. Г. Городской жилой дом за рубежом. — М., 1945.
103. Гулыга А. В. Принципы эстетики. — М., 1987.
104. Гумилёв Л. Н. География этноса в исторический период. — Л., 1990

105. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. — М., 1998.
106. Гумилёв Л. Н. Этносфера: История людей и история природы. — М., 1993.
107. Гутнов А. Э. Влияние изменчивости городской среды на принципы ее проектирования: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1970.
108. Гутнов А. Э. Мир архитектуры. — М., 1990.
109. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. — М., 1984.
110. Гутнов А. Э., Лежава И. Г. Будущее города. — М., 1977.
111. Гутчин И. Б. Кибернетические модели творчества. — М., 1969.
112. Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. — М., 1991.
113. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Сочинения: В 2 т. — М., 1989. — Т. 1.
114. Дёмин Н. М. Управление развитием градостроительных систем. — Киев, 1991.
115. Дёмин Н. М., Лаврик Г. И. Методологические основы районной планировки. — М., 1975.
116. Дёмин Н. М., Солуха Б. В. Проблемы архитектурной экологии. — М., 1990.
117. Деррида Ж. Зола угасший прах / Пер. с фр. — СПб, 2002.
118. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. — М., 1986.
119. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование / Пер. с англ. — М., 1976.
120. Дробницкий О. Г. Мир оживших предметов. — М., 1967.
121. Душкина Н. О. Проблемы архитектуры в британской эстетике XVIII века (К вопросу о воспитательной роли архитектуры) // Актуальные проблемы исследования марксистско-ленинского философского наследия: Теоретические проблемы истории философии. — М., 1983.
122. Душкина Н. О. Формирование архитектурной среды в университетских городах Великобритании (Оксфорд и Кембридж): Дис. ... канд. архитектуры. — М., 1982.
123. Евсина Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1985.
124. Ежов В. И. Архитектура общественных зданий массового строительства. — М., 1983.
125. Ежов В. И. Полвека глазами архитектора. — Киев, 2001.
126. Ежов В. И. Эскизная графика архитектора: Архитектурная композиция. Эскизное проектирование. Природная и городская среда (Альбом-монография). — Киев, 2003.
127. Жолтовский И. В. Воспитание мастера архитектуры: Доклад на I Всесоюзном съезде архитекторов // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. М. П. Цапенко. — Киев, 1953.

128. Жолтовский И. В. О некоторых принципах зодчества // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. М. П. Цапенко. — Киев, 1953.
129. Заварзін О. О. Геометрія і семіотика естетичної інформативності предметного середовища: Автореф. дис. ... канд. техн. наук: 05.01.03. — Київ, 2000.
130. Заварзін О. О. Семіотика естетичної інформації предметного середовища // Прикладна геометрія та інженерна графіка: Зб. наук. пр. КНУБА. — Київ, 1999. — Вип. 65.
131. Загадка человеческого понимания / Под общ. ред. А. А. Яковлева. — М., 1990.
132. Зборовский Г. Е. Пространство и время как формы социального бытия. — Свердловск, 1974.
133. Зеленев Л. А. Процесс эстетического отражения. — М., 1969.
134. Зинченко А. П. Коллективные формы организации труда в архитектурно-градостроительном проектировании. — Киев, 1990.
135. Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти. — СПб, 2001.
136. Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. — Киев, 1977.
137. Иванов С. Г. Культуротворчество в архитектуре тоталитаризма: Философско-эстетический анализ. — Киев, 2001.
138. Иванова И. В. Проблема взаимодействия архитектуры с другими видами искусства. — М., 1990.
139. Игельник Л. М. Индийский Васту и китайский Фэн-шуй. — М., 2003.
140. Иконников А. В. Архитектура и история. — М., 1993.
141. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. — М., 1997.
142. Иконников А. В. Пространство, время, архитектура. — М., 1985.
143. Иконников А. В. Смысловые значения пространственных форм средневекового города // Культура и искусство западноевропейского Средневековья. — М., 1981.
144. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986.
145. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. — М., 1985.
146. Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. — М., 1971.
147. Иконников А. В. Архитектура XX века: В 2 т. — М., 2001.
148. Ильенков Э. В. Философия и культура. — М., 1991.
149. Исаев А. А. История архитектуры. — Чебоксары, 2001.
150. История архитектуры: Объект, предмет и метод исследования (Сб. науч. тр.) / ЦНИИП градостроительства. — М., 1989.
151. История европейского искусствознания: В 5 т. — М., 1963–1973.
152. История и методология архитектурной критики / ВНИИТАГ. — М., 1991.
153. История средних веков. — М., 1998.
154. История философии. — Минск, 2002.

155. История философии. — Ростов-на-Дону, 2002.
156. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т., 6 кн. — М., 1962–1970.
157. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; За ред. В. І. Тимофієнка. — Київ, 2003.
158. Каган М. С. Морфология искусства. — Л., 1972.
159. Каган М. С. Диалектика искусства. — Л., 1964.
160. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Изд. 2-е, расшир. и доп. — Л., 1971.
161. Каган М. С. Социальные функции искусства. — Л., 1978.
162. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — Мюнхен, 1911.
163. Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. — М., 1994.
164. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
165. Каплун А. И. Стиль и архитектура. — М., 1985.
166. Каптерева Т. П. Искусство Испании: Очерки. — М., 1989.
167. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. — М., 1986.
168. Книга об архитектуре. — М., 1973.
169. Комарова И. И. Архитекторы. — М., 2000.
170. Композиция в современной архитектуре / Редкол.: Л. И. Кириллова, И. А. Покровский, И. Е. Рожин. — М., 1973.
171. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. — М., 1985.
172. Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб, 2000.
173. Копнин П. В. Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974.
174. Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. — М., 1973.
175. Копнин П. В. Диалектика, логика, наука. — М., 1973.
176. Косенко Д. Перші архітектурні трактати в Україні (Львів, XVIII ст.) // Архітектурна спадщина України. — Київ, 1994. — Вип. 1.
177. Кривцун О. А. Эстетика. — М., 2003.
178. Кринский В. Ф. Модульные пропорции: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1955.
179. Кудряшов К. В., Байзетцер Л. Проблемы изобразительного языка архитектуры. — М., 1985.
180. Кузнецов Б. Г. Идеалы современной науки. — М., 1983.
181. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Пер. с фр. — М., 1977.
182. Ле Корбюзье. Модульор / Пер. с фр. — М., 1976.
183. Лебедев В. В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. — М., 1993.
184. Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003.
185. Левчук А. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: Підручник. — Київ, 2000.

186. Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. — М., 1966. — Т. 29.
187. Леонтьев П. М. О новой теории греческой архитектуры // Пропилеи: Сборник статей по классической древности. — 2-е изд. — М., 1856. — Кн. 1.
188. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве / Пер. с англ. — М., 1986.
189. Лифшиц Мих. Вопросы искусства и философии. — М., 1935.
190. Лихачёв Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. — Л., 1985.
191. Ллойд С. Археология Месопотамии / Пер. с англ. — М., 1984.
192. Лобанов С. Д. Бытие и реальность. — М., 1988.
193. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. — Київ, 1968.
194. Логвин Г. Н. Украинские Карпаты. — М., 1973.
195. Логвиненко А. Д. Зрительное восприятие пространства. — М., 1981.
196. Логический словарь «Дефорт» / Под ред. А. А. Ивина, В. Н. Переверзева, В. В. Петрова. — М., 1994.
197. Лоренцо Бернини: Воспоминания современников. — М., 1965.
198. Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. — М., 1979. — Вып. 6.
199. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стилль. Выражение. — М., 1995.
200. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранний эллинизм. — М., 1979.
201. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
202. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. — Киев, 1994.
203. Лосев А. Ф. Словарь античной философии. — М., 1995.
204. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
205. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М., 1968.
206. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
207. Лошаков И. И. Теория архитектуры и градостроительства: Психология восприятия архитектурных объектов: Учеб. пособие. — Киев, 1988.
208. Ляковская О. А. Французская готика XII—XIV веков: Архитектура. Скульптура. Витраж. — М., 1973.
209. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. — М., 2004.
210. Мардер А. П. До питання про реалізм в архітектурі // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — Київ, 2002. — Вып. 5.
211. Мардер А. П. Понятійно-теоретичні основи естетики архітектури: Автореф. дис. ... д-ра архітектури. — Київ, 1996.
212. Мардер А. П. Теоретичні основи естетики архітектури: Конспект лекцій. — Київ, 2002.
213. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.

214. *Маринович Л. П., Кошеленко Г. А.* Судьба Парфенона. — М., 2000.
215. *Маркс К.* Капитал. Том первый // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — М., 1974. — Т. 23.
216. *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Из ранних произведений. — М., 1956.
217. *Масперо Г.* Египет / Пер. с фр. Н. Д. Гальперина. — М., 1925.
218. Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1972.
219. Мастера искусства об искусстве: В 7 т., 8 кн. — М., 1965–1970.
220. Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. — М., 1975.
221. Материалы по науковедению: III Киевский симпозиум по науковедению и научно-техническому прогнозированию (Тез. докл.). Прогнозирование архитектуры. — Киев, 1970.
222. *Матье М. Э.* Искусство древнего Египта: В 2 т. — М.; Л., 1961.
223. *Махлін П. Я., Пучков А. О.* Метафора та метонімія як джерело античної архітектурної термінології: Вітрувій // *Архітектурна спадщина України.* — Київ, 2002. — Вип. 5.
224. *Маца И. А.* Беседы об архитектуре. — М., 1935.
225. *Мёссель Э.* Пропорции в античности и средние века / Пер. с нем. — М., 1936.
226. *Метленков Н. Ф., Степанов А. В.* Архитектура. — М., 2004.
227. *Милославский М. Г.* История строительной техники и архитектуры. — М., 1964.
228. *Мильчик М. И., Ушаков Ю. С.* Деревянная архитектура русского Севера. Страницы истории. — Л., 1981.
229. *Минервин Г., Федоров М.* Предмет и задачи технической эстетики. — Вып. 1. — М., 1968.
230. Мистическое богословие Восточной Церкви / Пер. с древнегреч. — М.; Харьков, 2001.
231. *Михайленко В. Е., Каценко А. В.* Природа. Геометрия. Архитектура. — 2-е изд. — Киев, 1987.
232. *Михайлов А. В.* «Архитектура как застывшая музыка» // *Античная культура и современная наука.* — М., 1985.
233. *Михайлов Б. П.* История архитектуры // *Михайлов Б. П., Сербинович П. П., Орловский В. Я.* Архитектура гражданских и промышленных зданий: В 4 т. — М., 1967. — Т. 1.
234. *Михайлов Б. П., Сербинович П. П., Орловский В. Я.* Архитектура гражданских и промышленных зданий: В 4 т. — М., 1968. — Т. 4.
235. *Моисеенко В. П.* Коллективное жилище на Украине в 1923–1933 гг. (Исследование взаимосвязи между социальными и архитектурными структурами): Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1968.
236. *Моль А., Фукс В., Касслер М.* Искусство и ЭВМ / Пер. с англ. — М., 1975.
237. *Мор Т.* Утопия // *Утопический социализм.* — М., 1982.

238. Мосенкис Ю. А. Архитектурно-градостроительный мир древнего Средиземноморья (в связи с методом «слов и вещей»): Заметки к проблеме. — Киев, 1996.
239. Мотрошилова Н. В. Рождение и развитие философских идей: Ист.-филос. очерки и портреты. — М., 1991.
240. Муратова К. М. Мастера французской готики XII—XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. — М., 1988.
241. Некрасов А. И. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН. — М., 1928. — Вып. 3.
242. Некрасов А. И. Теория архитектуры. — М., 1995.
243. Некрасов А. И. Этика: Учебное пособие. — Харьков, 2003.
244. Нельговский Ю. А. Модули и пропорции в архитектуре // Формирование стиля социалистической архитектуры. — Киев, 1961. — С. 160–181.
245. Николаев И. С. Профессия архитектора. — М., 1984.
246. Нимейер О. Мой опыт строительства Бразилиа / Пер. с португал. — М., 1963.
247. Новик И. Б. О проектировании сложных систем. — М., 1965.
248. Новикова Л. И. Искусство и техника. — М., 1972.
249. Новожилова Л. И. Социология искусства: Из истории советской эстетики 20-х годов. — Л., 1968.
250. Носов Н. А. Виртуальный человек. — М., 1997.
251. Носов Н. А. Манифест виртуалистики. — М., 2001.
252. Носов Н. А. Не-виртуалистика. — М., 2001.
253. Объемно-пространственная композиция. — М., 2003.
254. Ожегов С. С., Проскурякова Т. С., Хоанг Дао Кинь. Архитектура Индокитая. — М., 1988.
255. Ополовников А. В. Реставрация памятников народного зодчества. — М., 1974.
256. Орлов А. М. Виртуальная реальность. — М., 1997.
257. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / Пер. с исп. — М., 1991.
258. Основи економічної теорії. — Київ, 2002.
259. Основы архитектурной композиции и проектирования: Учеб. для вузов / Ю. Г. Божко, Г. И. Иванова, Н. А. Киреева и др.; Под общ. ред. А. А. Тица. — Киев, 1976.
260. Основы социологии. — М., 1996.
261. Основы теории градостроительства / З. Н. Яргина, Я. В. Косицкий, В. В. Владимиров и др. — М., 1986.
262. Основы этнографии. — М., 1968.
263. Очерки теории архитектурной композиции. — М., 1960.
264. Оценок Г. Д. Иван Владиславович Жолтовский: Проекты и постройки. — М., 1955.

265. Павлов Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм. — М., 1997.
266. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / Пер. И. В. Жолтовского. — М., 1934.
267. Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. — Киев, 1992.
268. Пегрум Дж. Фэн-шуй и его истоки: Древнее индийское искусство проектирования, расположения и внутреннего обустройства жилища / Пер. с англ. — М., 2002.
269. Петрович Д. Теоретики пропорций. — М., 1979;
270. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. — М., 2003.
271. Плехов В. Н. Экологические проблемы архитектуры. — М., 1984.
272. Полная энциклопедия Фэн-шуй / Сост. К. Савельев. — М., 2002.
273. Полторацк Г. И. Проблемы архитектурной экологии. — М., 1985.
274. Потпер К. Открытое общество и его враги / Пер. с англ.: В 2 т. — М., 1992.
275. Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965.
276. Потёмкин В. К., Симанов А. А. Пространство в структуре мира. — Новосибирск, 1990.
277. Почепцов Г. Г. История семиотики в России до и после 1917 года: Учебно-справочное изд. — М., 1998.
278. Правила и нормы технической эксплуатации жилищного фонда. — М., 2004.
279. Правила пожарной безопасности. — М., 2003.
280. Прибыткова И. М. Основы демографии. — Киев, 1995.
281. Причетий Є. М., Черний А. М., Чекаль Л. А. Філософія. — Київ, 2003.
282. Проблемы повышения качества архитектуры / Редкол.: М. М. Агуф, В. И. Ежов (отв. ред.), Н. С. Коломиец. — Киев, 1979.
283. Пучков А. А. Архитектуроведческие этюды / Отв. ред. А. П. Мардер. — Киев, 1996.
284. Пучков А. А. Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов / Под общ. ред. В. И. Ежова. — Киев, 1997.
285. Пучков А. А. Пространственные окрестности теории архитектуры: Опыт архитектурно-теоретической жестификации и культурный контекст / Под общ. ред. Н. М. Дёмина. — Киев, 1994.
286. Радугин А. А. Философия. — М., 1998.
287. Раттапорт А. Г. Концепции архитектурного пространства: Обзор. — М., 1988.
288. Раттапорт А. Г. Проблема пространства в современных архитектурных теоретических концепциях: Обзор. — Киев, 1979.
289. Раттапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. — М., 1990.

290. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. — М., 1968.
291. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. — М., 1978.
292. Раппопорт С. Х. Творить мир по законам красоты. — М., 1962.
293. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. — СПб, 2001.
294. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975.
295. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. — М., 1980.
296. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. — М., 1986.
297. Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы. — М., 2002.
298. Религиоведение. — М., 2001.
299. Рёскин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году / Пер. с англ. — М., 1900.
300. Розенберг А. В. Философия архитектуры: Общие основания теории проектирования архитектурных сооружений. — Пг, 1923.
301. Роллан Р. Жизнь Микеланджело // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. — М., 1954. — Т. 2.
302. Руднев В. Словарь культуры XX века. — М., 1997.
303. Рябушин А. В. Гуманизм советской архитектуры. — М., 1986.
304. Саваренская Т. Ф. Западноевропейское градостроительство XVII—XIX веков: Эстетические и теоретические предпосылки. — М., 1987.
305. Савченко В. В. Многоцелевые зрелищные и спортивные залы. — 2-е изд. — Киев, 1990.
306. Савченко И. П., Липявкин А. Ф., Сербинович П. П. Архитектура. — М., 1982.
307. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. — Воронеж, 1991.
308. Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования (Сб. переводов). — М., 1972.
309. Семиотика и язык архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. Е. И. Росинской. — М., 1991.
310. Середюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — Львов, 1979.
311. Середюк И. И., Курт-Умеров В. О. Городская среда и оптимизация деятельности человека. — Львов, 1987.
312. Сингайвська О. І. Містобудівна графіка. — Київ, 1998.
313. Скуратовский Г. М. Архитектурное пропорционирование. — Новосибирск, 1993.
314. Скуратовский Г. М. Теоретические вопросы архитектурного пропорционирования: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1994.
315. Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. — М., 1990.
316. Современная западная философия: Словарь. — М., 1991.
317. Современный философский словарь. — М., 1996.

318. Соколов Г. И. Акрополь в Афинах. — М., 1968.
319. Сокращенный Витрувий, или Совершенный архитектор. — М., 1789.
320. Соловьев С. Scutigragium. — М., 1908.
321. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред. А. П. Согомонова. — М., 1992.
322. Спиркин А. Г. Основы философии: Учеб. пособие. — М., 1988.
323. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры / Пер. с чешск. — М., 1987.
324. Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика. — Київ, 1998.
325. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта. — М., 1998.
326. Стародубцева Л. В. Мнемосина и Лета: Память и забвение в истории культуры. — Харьков, 2003.
327. Степанов А. В. Архитектура и психология. — М., 1993.
328. Сто великих архитекторов. — М., 2001.
329. Сто великих городов мира. — М., 2002.
330. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. — М., 1972.
331. Страутманис И. А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М., 1978.
332. Таруашвили А. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденового зодчества. — М., 1998.
333. Таруашвили А. И. Эстетика архитектурного ордера: От Витрувия до Катремера де Кенси. — М., 1995.
334. Тастевин Г. Футуризм: На пути к новому символизму. С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. — М., 1914.
335. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Преджизнь. Жизнь. Мысль. Сверхжизнь / Пер. с фр. — 2-е изд. — М., 1987.
336. Теоретические основы советской архитектуры: Важнейшие проблемы / В. А. Глазычев, А. В. Иконников, Ю. С. Лебедев и др. — М., 1984.
337. Теория архитектуры: Сб. науч. ст. / Под ред. И. А. Азизян. — М., 1988.
338. Теория композиции в советской архитектуре / Под ред. Л. И. Кирилловой. — М., 1986.
339. Теория композиции как поэтика архитектуры. — СПб, 2002.
340. Теорія та історія архітектури / Редкол.: М. Дьомін, А. Мардер, А. Пучков та ін. — Київ, 1995.
341. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни і поняття. — Київ, 2002.
342. Тиц А. А. Архитектура, стандарт, красота. — Киев, 1972.
343. Тиц А. А., Воробьёва Е. В. Пластический язык архитектуры. — М., 1986.
344. Ткачёв В. Н. История архитектуры. — М., 1987.
345. Ткачиков И. Н. Архитектурная психология. — Киев, 1980.

346. Трушкина Л. Ю., Трушкин А. Г., Демьянова Л. М. Гигиена и экология человека. — Ростов-на-Дону, 2003.
347. Ту Л. Фэн-шуй: 168 путей к созданию гармонии в вашем доме / Пер. с англ. — М., 2004.
348. Уиттик А. Европейская архитектура XX века / Пер. с англ.: В 2 т. — М., 1960–1964.
349. Уманцев Ф. С. Искусство древнего мира: Исследование форм пространственно-временной разработки образа. — Киев, 1996.
350. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: Істор. нарис. — Київ, 2002.
351. Уманцев Ф. С. Этюды по истории архитектуры и искусства / Под общ. ред. А. А. Пучкова. — Киев, 2002.
352. Универсальный экономический словарь. — Киев, 1999.
353. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. — М., 1995.
354. Успенский Ф. И. История Крестовых походов. — СПб, 2000.
355. Ушаков Ю. С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера: Пространственная организация. Композиционные приемы. Восприятие. — Л., 1982.
356. Фейнберг Е. А. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. — М., 1992.
357. Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. Л. Глазычева. — М., 1999.
358. Философия науки, техники, архитектуры. — Киев, 2002.
359. Философская энциклопедия / Редкол.: Ф. В. Константинов (гл. ред.), В. Ф. Асмус, Л. Ф. Денисова и др.: В 5 т. — М., 1960–1970.
360. Философский словарь. — М., 1998.
361. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993.
362. Флоренский П. А. Вопросы религиозного самопознания // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1994. — Т. 1.
363. Флоренский П. А. Записка о христианстве и культуре // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1995. — Т. 2.
364. Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1995. — Т. 2.
365. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1995. — Т. 2.
366. Франк С. А. Метафизика человеческого бытия. — М., 1991.
367. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек. Цвет. Пространство: Прикладная цветопсихология / Пер. с нем. — М., 1973.
368. Фролов С. С. Социология. — М., 1994.
369. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. — М., 1997.
370. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / Пер. с нем. — М., 1991.

371. Хайт В. А. Искусство Бразилии: История и современность (Очерки). — М., 1989.
372. Хайт В. А. Об архитектуре, ее истории и проблемах. — М., 2003.
373. Хайт В. А. Оскар Нимейер. — Изд. 2. — М., 1986.
374. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 т. — М., 2001.
375. Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников. — М., 1990.
376. Хан-Магомедов С. О. Кривоарбатский переулок, 10. — М., 1984.
377. Хембидж Дж. Динамическая симметрия / Пер. с англ. — М., 1935.
378. Хогарт У. Про красу: Збірник / Пер. с англ.; Упорядк., вст. ст. і прим. Ф. С. Уманцева. — Київ, 1978.
379. Хомутецкий Н. Ф. Новейшая зарубежная архитектура. — Л., 1971.
380. Христианство: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. С. Аверинцев: В 3 т. — М., 1995.
381. Циркунов В. Ю. Об эстетической природе зодчества. — М., 1970.
382. Циркунов В. Ю. Происхождение зодчества. — М., 1960.
383. Чаадаев П. Я. Об архитектуре // Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и писем: В 2 т. — М., 1991. — Т. 1.
384. Чепелик В. В. Зодчие средневековья и Нового времени (VI—XIX вв.): Учеб. пособие. — Киев, 1991.
385. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. — Київ, 2000.
386. Чепелик О. В. Абсурд как средство препарирования реальности // Абсурд и вокруг: Сб. статей. — М., 2004.
387. Чистякова С. Б. Охрана окружающей среды. — М., 1988.
388. Шахун В. І. Урбанізація і злочинність. — Київ, 1996.
389. Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии. — М., 1973.
390. Шевелев И. Ш. Принципы пропорции. — М., 1986.
391. Шевченко А. К. Культура. История. Личность (Введение в философию поступка). — Киев, 1991.
392. Шелер М. Положение человека в Космосе / Пер. с нем. — М., 1991.
393. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Пер. с нем. — М., 1966.
394. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. — М., 1973.
395. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. — М., 1983.
396. Шмит Ф. И. Искусство. Основные проблемы теории и истории. — Л., 1925.
397. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. / Пер. с нем.: В 5 т. — М., 1992. — Т. 1.
398. Штейнберг А. Я. Методы и инструменты архитектурного проектирования: Справ. пособие. — Киев, 1977.
399. Шугуров М. В. Виртуальная герменевтика. — М., 2001.

400. Шукурова А. Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990.
401. Щенков А. С., Вятчанина Т. Н. Об иконографии и тектонике православного храма (Опыт содержательной интерпретации архитектурных форм). — М., 1996.
402. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр. — М., 1994
403. Эллинистическая техника: Сб. ст. / Под ред. И. И. Толстого. — М.; Л., 1948.
404. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 50 т. — М., 1973. — Т. 20. — С. 20–21.
405. Энгельс Ф. О первоначальном христианстве / Пер. с нем. — М., 1983.
406. Энциклопедия Лярусса. — Лондон, 1999.
407. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М., 1990.
408. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / Пер. с нем. — М., 1997.
409. Яблонский Д. Н. Количественные методы решения задач типологии жилища. — Киев, 1971.
410. Яровой А. В. Становление и развитие профессиональной организации в европейской архитектуре XIII–XX вв.: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1987.
411. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. — М., 1991.
412. Architecture as Experience: Radical Change in Spatial Practice / Ed. by D. Arnold and A. Ballantyne. — London; N.-Y., 2004.
413. Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. — Berkeley; Los Angeles; London, 1977.
414. Bachelard G. Poetique de la reverie. — Paris, 1960.
415. Beavers A. F. Phenomenology and Artificial Intelligence // Metaphilosophy. — 2002. — Vol. 33. — № 1/2.
416. Benjamin A. Architectural Philosophy. — London; New Brunswick, 2000.
417. Colomb R. M. Information Spaces: The Architecture of Cyberspace. — London, 2002.
418. Crysler C. Greig. Writing Spaces: Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment, 1960–2000. — N.-Y., London, 2003.
419. Dzevi B. Storia deil'architettura moderna. — Milano, 1955.
420. Fraser J. G. Lectures on the Early History of Kingship. — London, 1905.
421. Hundertwasser. Architecture. — Koeln; Lissabon; London etc., 1997.
422. Jellicoe G. Studies in Landscape Design. — London, 1969. — Vol. I–II.
423. Johnson P.-A. The Theory of Architecture: Concept, Themes & Practices. — N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 1994.
424. Kieran St., Timerlake J. Refabricating Architecture: How Manufacturing Methodologies Are Poised to Transform Building Construction. — N.-Y.; Chicago; San Francisco etc, 2004.

425. *Le Corbusier*. Vers une architecture. — Paris, 1923.
426. *Muthesius H.* The English House. — London, 1979.
427. *Nozick R.* Virtual Reality. — London, 1991.
428. *Pye D. P.* The Nature and the Aesthetics of Design. — N.-Y., 1978.
429. *Rapoport Amos*. House Form and Culture. — Englewood Cliffs (N.-J.), 1969.
430. *Read H.* The Meaning of Art. — Penguin Books, 1967.
431. Roots of Contemporary American Architecture. — N.-Y., 1959.
432. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. — London, 1903.
433. *Scott J.* Architecture of Humanism. — London, 1914.
434. *Scruton R.* The Aesthetics of Architecture (Princeton Essays on the Art). — Ed. 2. — Princeton; New Jersey, 1980.
435. *Spector T.* The Ethical Architect: The Dilemma of Contemporary Practice. — N.-Y., 2001.
436. *Taut B.* Modern Architecture. — London, 1928.
437. *Tschumi B.* Architecture and Disjunction. — Cambridge (Mass.); London, 1996.
438. *Wasserman B., Sullivan P., Palermo Gr.* Ethics and the Practice of Architecture. — N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 2000.
439. *Watkin D.* Morality and Architecture. — Oxford, 1977.
440. *Watkin D.* The Rise of Architectural History. — London, 1980;
441. What is Architecture? / Ed. by A. Ballantyne. — London; N.-Y., 2002.
442. *Wilson C. St J.* Architectural Reflections: Studies in Philosophy and Practice of Architecture. — Ed. 2 — Manchester; N.-Y., 2000.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
Вступ. ІСТОРИОГРАФІЯ	17
Теорія архітектури і філософія архітектури	19
На шляху до філософії архітектури. Вітрувій	21
Доба Відродження	23
Прикладні роздуми XVII–XVIII століття	26
Архітектурні трактати XVIII століття в Україні	29
Архітектурна теорія XVIII–XIX століть у Росії	30
XIX століття — доба архітектурно-інженерної думки й зародження власне філософії архітектури	34
Зарубіжна філософія архітектури у XX столітті	41
Філософія архітектури XX століття на вітчизняному терені	49
Концепції О. Г. Габричевського і О. І. Некрасова	50
Концепція Ф. І. Шміта	52
Концепція О. В. Розенберга	55
Концепція А. П. Мардера	57
Нетрадиційні для європейського типу архітектурної свідомості концепції філософії архітектури	58
Загальні підсумки	64
Примітки	65
Розділ перший. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ПОНЯТТЯ «АРХІТЕКТУРА»	69
Визначення архітектури: література і життя	71
Двоїстий характер природи архітектури	73
Архітектура як мистецтво	74
Архітектура й історія	76
Архітектура і час	77
Архітектура як практика	78

Протиріччя між архітектурою як мистецтвом і як практикою — джерело розвитку	78
Поняття, пов'язані з сутністю та природою архітектури	79
Феноменологія архітектурної форми	80
Місце архітектури серед видів пластичних мистецтв	82
<i>Примітки</i>	85
Розділ другий. ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ АРХІТЕКТУРИ	87
Природа віртуальної реальності	89
Три простори архітектури: матеріальний, соціальний, віртуальний	91
Віртуальний простір	97
Духовний простір архітектури з позицій віртуалістики	99
Основні положення віртуалістики	102
Аретея	104
Віртуальність як нова розумова парадигма	106
Віртуальний світ як утілений міф	111
Актуальність віртуального	112
Віртуальна герменевтика	112
Віртуальна реальність архітектури	115
Віртуальна реальність і простір як система штучного інтелекту	116
Взаємодія віртуальної реальності і дійсності	117
Словник віртуалістики	120
Віртуальна феноменологія архітектури	122
Віртуальний аспект теорії інформації. Цінність інформації	124
<i>Примітки</i>	130
Розділ третій. ОНТОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ	133
Поняття онтології та його історія	135
Простір	138
Переживання простору	143
Час	149
Соціальний час і соціальний простір	151
Історична онтологія архітектури	153
Онтологія стилю	159
Онтологія мистецтва	159
Історія в архітектурі	162
Економіка й архітектура	166
Ідеальне і реальне в архітектурі	169
Архітектурна свідомість	173
Віртуальна онтологія архітектури	178
<i>Примітки</i>	183

Розділ четвертий. ГНОСЕОЛОГІЯ ОБ'ЄКТУ АРХІТЕКТУРИ	187
Форма і зміст	190
Концепції архітектурної форми	190
Змістовність форм міського середовища	196
Сутність і явище, видимість і дійсність	198
Сутність архітектурного об'єкту як образу	199
Алгоритм реалізації ідеї архітектурного образу, протириччя між задумом і втіленням	200
Утопічне і реальне в архітектурі	205
Зміст образу	207
Архітектура: діяльність, мистецтво або наука	208
Передумови і способи розгляду начал архітектурної науки	210
Будинок як елементарна форма архітектури	211
Логічне й історичне	213
Співвідношення підстави архітектурного образу	222
Проста, або випадкова, форма сутності архітектурного явища	227
Випадковість естетичного сприйняття	229
Повна, або розгорнута, форма сутності архітектурного явища	229
Загальна форма сутності архітектурного процесу	230
Фетишизм проекту, об'єктивна видимість сутності	231
Дійсність начала: до логічного аналізу архітектурного процесу	233
Дійсність архітектури як така	233
Віртуальна гносеологія архітектури	241
Примітки	246
 Розділ п'ятий. АНТРОПОЛОГІЯ СУБ'ЄКТА АРХІТЕКТУРИ	249
Творчість архітектора	254
Архітектура життєбудування	256
Образ об'єкту	258
Свобода і необхідність	262
Споживач об'єкту як суб'єкт архітектурної творчості. Природа архітектурного пропорціонування	265
Використання й оцінка об'єкту як чинник архітектурної творчості	275
Потреби й інтереси	276
Мова архітектури. Комунікативні властивості	278
Питання психології сприйняття архітектурної форми	281
Архітектура життя і смерті	291
Есхатологічна архітектура	293
Архітектура пограничних ситуацій	295
Архітектура життя й її історичний генезис	296
Віртуальна антропологія архітектури	304
Примітки	307

Розділ шостий. АКСІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ	313
Поняття аксіології архітектури	315
Корисність, міцність, краса	316
Дешевина	318
Комфорт і функціональність	319
Охорона міського середовища	320
Принципи ландшафтно-екологічного підходу	323
Проблема безпеки архітектурних об'єктів	325
Пожежна безпека	326
Санітарна безпека	327
Охорона праці	329
Охорона пам'яток	330
Істинне й помилкове в архітектурі	331
Віртуальна аксіологія архітектури	332
Примітки	333
Розділ сьомий. ЕСТЕТИКА АРХІТЕКТУРИ	335
Поняття естетики архітектури	337
Основні естетичні категорії архітектури	341
Композиційні ознаки естетики архітектури	349
Естетична свідомість	351
Основний закон краси	352
Архітектурний смак та ідеал архітектури	354
Естетичне переживання архітектури	358
Управління естетичним рівнем архітектури і свобода творчості	360
Примітки	362
Розділ восьмий. ЕТИКА АРХІТЕКТУРИ	365
Єдність природи етики і архітектурної творчості	367
Моральні цінності в архітектурі	368
Етичний світ архітектора	372
Добро і зло в архітектурі	374
Система обмежень зла	377
Справедливість архітектурно-містобудівних рішень	378
Категорія рівності	379
Категорія свободи	382
Архітектура як джерело щастя	383
Архітектура як середовище спілкування	386
Архітектурна деонтологія: міра соціальної відповідальності архітектора	389
Примітки	393

Розділ дев'ятий. СОЦІОЛОГІЯ АРХІТЕКТУРИ	395
Поняття соціології архітектури	397
Соціальне розширення суспільства як чинник містобудування	398
Соціальні утопії в містобудуванні й архітектурі	406
Соціальна типологія об'єктів	409
Демографія в архітектурі	409
Маргіналізація населення міст	411
Соціальні об'єкти і норми	413
Ідеологія в архітектурі	421
Соціальна роль і значущість професії архітектора	423
Примітки	425
Розділ десятий. АРХІТЕКТУРНА ТЕОЛОГІЯ	427
Поняття архітектурної теології	429
Віддзеркалення в архітектурі історії релігії	429
Роль сакральних споруд у релігії	449
Види і типи сакральних споруд	453
Віртуальна теологія архітектури, віртуальна практика церков	454
Примітки	458
ЕПІЛОГ	461
БІБЛІОГРАФІЯ	465

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Андрій Борисович Беломєсяцев
ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ АРХІТЕКТУРИ

ISBN 966-96284-5-8

Науковий і літературний редактор — А. О. Пучков

Макет і обкладинка — О. С. Червінський

Коректура — С. В. Сімакова

Здано до складання 10.01.2005. Підписано до друку 31.01.2005. Формат 70 x 100¹/₁₆.

Папір офсетний № 1. Спосіб друку офсетний. Гарнітура В. В. Лазурського.

Ум. друк. арк. 32,9. Обл.-вид. арк. 30,5. Зам. № 5-.....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України

Київ, вул. Щорса, 18-а

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 1186. від 29.12.2002.*

Видруковано з оригінал-макету у друкарні Концерну “Видавничий дім “Ін-Юре”

Київ, вул. Багговутівська, 17–21