

4. Короткий тлумачний словник української мови: Близько 6750 слів / Під ред. Д.Г. Гринчишина. — 2-ге вид., перероб. і допов. — К.: Рад. шк., 1988. — 320 с.
5. Лобанов Ю.Н. Отдых и архитектура. Будущее и настоящее. — Л.: Стройиздат, Ленинград. отд-ние, 1982. — 200 с.
6. Мальська М.П., Худо В.В., Цибух В.І. Основи туристичного бізнесу: навчальний посібник. — Київ: Центр навчальної літератури, 2004. — 272 с.
7. Платонов Д.Т. Социально-демографические основы проектирования города и жилища. — Л.: Стройиздат, 1979. — 60 с.
8. Попович С.І. Зростання пізнавальних функцій туризму в контексті національно-культурного відродження України // Тези доповідей та повідомлень Всеукраїнської науково-практичної конференції “Туризм і завдання національно-культурного відродження України”. — Київ-Черкаси: Укр. ін-т туризму. — 1992. — С. 23-26.
9. Реймерс Н.Ф., Яблоков А.В. Словарь терминов и понятий, связанных с охраной живой природы. — М.: Наука, 1982. — 144 с.
10. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. — 4-изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1989. — 1632 с
11. Украинско-латинско-русский медицинский словарь / Казьер Г.В., Соколовский В.Г., Февралев Е.А., Чернецкий П.П. — Государственное медицинское издательство УССР. Киев, 1960. — 487 с.

УДК 7.01:72.01

*П. С. Задирако*

## **ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ: ИХ ВЗАИМОСВЯЗЬ И РАЗЛИЧИЕ**

Сфера общественного сознания необычайно широка и разнообразна. Она включает в себя самые различные формы духовной жизни общества — политику, или, точнее, политические идеи, правовые взгляды, мораль, искусство, архитектуру, философию, религию и др. Как ни велики различия между этими формами общественного сознания, всем им свойственны некоторые черты и особенности; развитие каждой из них подвержено действию не только ей одной присущих специфических закономерностей, но и некоторых общих законов, характерных в равной мере для всех проявлений духовной жизни.

Каковы же эти наиболее общие черты, присущие всем формам общественного сознания?

Основное положение философии состоит в признании определяющей роли бытия в жизни общества. Все формы общественного сознания являются порождением и отражением общественного бытия. Все они являются отражением общественного бытия даже тогда, когда действительность выражена в них не истинно, не правдиво, а ложно, искаженно, иллюзорно. В “Немецкой идеологии” Маркс указывал на то, что искусство и архитектура были не только областью его философской теории. Это была область, к которой он всегда чувствовал живой личный интерес. Он видел в человеке творца и художника, а художественное творчество считал неотъемлемой и важной частью жизни общества и каждой личности. В острых идеологии-

ческих схватках по вопросам искусства он наносил удары своим противникам, утверждая материалистическое и диалектическое понимание ряда проблем, перед которыми останавливалась старая теория искусства и архитектуры.

Он обнажил связь духовной деятельности человека, искусства и архитектуры в том числе, с реальной действительностью. Если “способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще” [1], то из этого следует, что и духовный мир также динамичен, полон противоречий и внутренней необходимости изменений и развития. Исследователи, рассматривающие искусство как нечто герметичное, замкнутое в себе, делали интересные частные замечания, но не могли проникнуть в глубинные закономерности искусства, понять динамику художественного развития. “Тонких эстетов” шокирует установление связи искусства и жизни. Им кажется, что философы огрубляют и лишают самостоятельного значения ценности, в которых выражает себя творческий гений человечества. На деле же, установив связь искусства с питающей его почвой реальной действительности, мы открываем возможность полного всестороннего исследования его во всем богатстве, взаимодействии со всей жизнью общества, во всей динамике бытия.

Некоторые теоретики изображали, да и ныне изображают, историю искусства так: развивается общество, изменяются производительные силы и производственные отношения, формы общественных отношений и связей, а где-то сбоку, повторяя и отражая эти изменения, движется искусство — бледная и бедная копия изменяющегося мира. Естественно, что от такого искусства нечего ждать ни самостоятельности, ни творческой активности. Без активного творческого начала, без решения своих проблем оно вообще мало что значит и ничего не может добавить к уже сложившейся картине мира.

Однако у искусства и в архитектуре есть своя специфика; специфичны познавательные возможности искусства, специфично эмоциональное воздействие на человека, отношение к слову, ритму, ко всем выразительным средствам. Закономерная связь с обществом не ослабляет, а многократно усиливает значение этого своеобразия. Сложные и диалектические отношения искусства и реальности нельзя понимать прямолинейно и плоско. Меняются формы и средства художественного изображения, меняются герои и отношение к ним, меняется роль, значение и соотношение разных видов искусства, отношение художественного творчества к другим формам сознания. Поступательное развитие общества непрестанно рождает новые явления.

Но все это новое не колеблет, а подтверждает и обогащает всеобщую истину, философско-научную концепцию связи общества и развития искусства, роли художественного творчества в духовной жизни и производственной деятельности человека.

Единство познания и активности, отражение реальности и деятельности по изменению этой реальности, понимание своеобразия искусства как формы общественного сознания составляет главное в философском понимании искусства. Философия утверждает о разных способах освоения действительности, в том числе и о художественном освоении ее. Но что значит освоить? Проникнуть во всю глубину явлений и процессов жизни, сделать их ясными и отчетливыми, чтобы

влиять на их последующее развитие. Само понятие “освоение” предполагает активную работу познания, постигающего тайны бытия, включение познанной действительности в сферу творческой, преобразующей человеческой деятельности.

Общей чертой всех форм общественного сознания, в том числе для искусства и архитектуры, является их относительная самостоятельность. В отличие от всякого рода фальсификаторов данной концепции, философия не при всех условиях выводит общественное сознание из общественного бытия прямо и непосредственно. Общественное бытие лишь, в конечном счете, определяет сознание людей. При этом различные формы общественного сознания могут находиться в большей или меньшей близости к экономическому базису. Так, политическая форма сознания более непосредственно отражает природу экономических отношений, чем нравственность и тем более искусство. Между материальными и идеологическими отношениями существуют и некоторые ступени (ошибки пролеткультовцев в том и состояли, что они не принимали во внимание всю сложность взаимоотношений между материальной и духовной жизнью общества).

Очень важно учитывать и тот факт, что различные формы общественного сознания вступают во взаимодействие, влияют друг на друга, что существенно для развития каждой из них. Достаточно в этой связи сослаться на влияние, которое оказывает в наше время научно-технический прогресс на искусство, архитектуру, или вспомнить, какое воздействие оказывала на искусство в античном мире мифология, а в средние века — религия.

Выявляя относительную самостоятельность общественного сознания, философия указывает на то, что каждая из его форм имеет и некоторую внутреннюю логику своего развития. Это находит свое выражение в том, что дальнейшее развитие любой формы общественного сознания зависит также от достигнутого его состояния. Так, например, основой науки является общественно-историческая и прежде всего, производственная практика, но в каждую эпоху дальнейшее развитие науки зависит также и от состояния научных знаний, от уровня развития самой науки. В этом смысле речь идет о необходимости накопления собственного “мыслительного материала”, на который опираются искусство и архитектура в ходе своего развития.

Важнейшая особенность всех форм общественного сознания состоит в их активности, в заложенной в них способности обратного воздействия на общественное бытие. В процессе исторического развития различные формы общественного сознания обслуживают разнообразные духовные потребности людей, удовлетворяют те или иные нужды общества, призваны способствовать развитию самой общественной практики. Они не только отражают, но и преобразуют жизнь.

Разумеется, характер и сила обратного влияния той или иной формы сознания на общественное бытие обусловлены тем, насколько верно и глубоко она отражает назревшие потребности жизни.

Одним из основных признаков поступательного развития искусства, его богатства и многогранности является постоянно происходящее внутри него деление на виды и жанры — относительно самостоятельные образования, сохраняющие за собой все качественные характеристики искусства.

Такое деление объективно обусловлено конкретно-историческими обществен-

ными потребностями и возможностями, складывающимися в процессе многовековой деятельности человечества. Таким образом, известные нам сегодня виды и жанры появились не сразу, а постепенно. Они возникали и формировались на протяжении целых исторических эпох, в результате чего искусство разветвлялось и развивалось в многообразные, легко различимые формы.

Однако историческое развитие искусства характеризуется не только многоступенчатостью и неравномерностью, но и противоречивостью. Мы стали свидетелями новой интеграции искусства. Возникают так называемые синтетические искусства, которые как бы совмещают в себе, вбирают в качестве составных элементов давно сложившиеся и самостоятельно существующие виды искусства.

Попытка создать новое, своего рода синкретическое искусство предпринимались не раз и в самых различных направлениях. О таком искусстве мечтали Маяковский и Эйзенштейн, намечая первые штрихи, черточки искусства будущего. В наше время все более обнаруживает себя тенденция к дальнейшей интеграции искусства. И, очевидно, определяющим фактором в развитии этого процесса в современную эпоху является научно-технический прогресс.

Диалектика развития видов искусства в том и состоит, что, взаимодействуя, взаимообогащая и образуя новые более емкие формальные единицы, они одновременно с этим как бы самоопределяются и самоутверждаются в качестве самостоятельных, неподменяемых форм художественного отражения.

Именно такую диалектическую взаимосвязь можно проследить на архитектуре, как специфическом виде искусства.

Архитектура — вид и результат особой творческой деятельности, направленной на организацию и созидание жизненной среды для человека с помощью материальных, технических и художественных средств. Основу понятия жизненной архитектурной среды составляет изолированное и вместе с тем связанное с природой пространство. Частный случай архитектурной среды — здание с прилегающим к нему зеленым окружением, архитектурный ансамбль. Всеобъемлющая форма архитектуры — градостроение. Например, основные положения, теоретическая база градостроительства Возрождения были следующие:

1. Природа, окружающий мир — только материал, а все ее оформление исходит из божественного или человеческого духа. Критерием отыскания прекрасного в природе служит человеческий разум. Человек в творчестве равен богу. Город — микрокосмос, модель мира.

2. Назначение и цель гармонии — упорядочить части. Отсюда — четкая структура, строгая планировка идеальных городов.

3. Красота — высшее согласие и созвучие частей. Это положение и дало нам симметрию и уравновешенность частей планов, в отличие, к примеру, от античных городов гипподамовой системы.

Красота есть идеальная модель эстетически совершенного, реализацией красоты является произведение искусства.

В своей позиции творца человек абсолютен и является теперь уже высшей гармонией мира.

“Ряд искусств начинают обыкновенно с архитектуры”, — писал Чернышевский, видя в этом непоследовательность классификаторов. Но тогда, “называя искусст-

вом всякую деятельность, производящую предметы под преобладающим влиянием эстетического чувства, должно будет расширить круг искусств... То же самое надобно сказать о промышленности..." [2].

Такое расширение сферы искусств казалось Чернышевскому неправомерным; "По нашему понятию о сущности искусства, стремление к произведению прекрасного в смысле грациозного, изящного, красивого не есть еще искусство; для искусства, как увидим, нужно более; потому произведения архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусств". Архитектура — одна из практических деятельностей человека, которые все не чужды стремления к красоте формы, и отличается в этом отношении от мебельного мастерства не существенным характером, а только размером своих произведений" [3].

Вопрос и его решение, сомнения по этому поводу, выдвинутые Чернышевским сто лет назад, ныне, в силу развившейся художественной практики, снова встали в центре внимания эстетиков и классификаторов искусств. Массовая индустриализация и типизация жилищного и общественного строительства взорвала старые представления об образности архитектуры, а осознание новой ее эстетической ценности еще не окристаллизовалось в каких-то твердых понятиях.

Содержательность постановки вопроса Чернышевским заключается в том, что он четко ставит альтернативу: или мы не признаем архитектуру искусством, или признаем, но если признаем, то не в том смысле, в каком это понятие употреблялось ранее. Тем не менее, были и есть основания относить по-прежнему архитектуру к виду изобразительных искусств, выстраивая в один ряд, как это обычно делалось в истории искусств, живопись, скульптуру, архитектуру.

Какова же образная природа архитектуры — изобразительная или неизобразительная?

По нашему мнению, есть два основных типа искусства, природа одних — преимущественно познавательная, других — созидательная. Архитектура в принципе есть искусство, не столько отражающее действительность, сколько ее созидющее.

Предметное творчество — в основе своей, как делание вещей — конструктивно и неизобразительно. Такова и архитектура. Но взятая как предмет субъективной деятельности архитектора (художника), она может нести в себе изобразительное начало. Она как бы трансформирует зрительный образ, полученный извне. Внешний момент лишь через внутренне необходимый конструктивный момент выходит наружу и получает значение архитектурной формы. Целесообразная объемно-пространственная форма предмета с его конструкцией приобретает пластические качества, перестающие быть простым средством достижения практической цели и получающие потому относительно свободный, самоценный характер.

В отличие от любого другого произведения искусства, архитектурное произведение воспринимается нами как изнутри — пространственно, так и извне — объемно. Яснее всего эта мысль иллюстрируется произведениями храмового зодчества, например, древнерусской архитектуры. Внешний объем храма, находящегося в пространстве, организует вместе с тем и эту внешнюю пространственную среду, как говорят, "держит" пространство, создавая в округе особую эмоциональную атмосферу торжественности, силы, покоя, лирического откровения.

Переживание пространства и объема архитектуры входит самым существенным

компонентом в структуру ее образного переживания. То же самое надо сказать и об эстетической интерпретации игры, конструктивных сил, и, наконец, об архитектурном декоре.

В древнегреческой архитектуре при переходе от древнего храма к каменному сохранились некоторые дополнительные детали, повторявшие старые формы, но не игравшие уже больше конструктивной роли. Это такие “не работающие” больше элементы, как капитель, триглиф или зубцы, идущие над триглифами вдоль всего карниза. В прошлом, когда храмы делались из дерева, зубцы представляли собой концы деревянных балок, уложенных в основание крыши, и одновременно начало геометрического орнамента. В каменной же архитектуре зубцы имитируют, повторяют по традиции старые деревянные зубцы, старый орнамент. Тем не менее, эти более независимые декоративные элементы в древнегреческой архитектуре (в Парфеноне) использовались вполне органично. Собственная выразительность здания дополнялась с помощью уже эстетически осмысленных архитектурных мотивов, ими пользовались как элементами уже сложившегося языка архитектурных форм.

В этой связи отношение формы и конструкции в истории и теории архитектуры трактуется как конструктивность и декоративность. Но понимание конструкции всегда связано с применением в строительстве новейших технических достижений и материалов, масс, а они не могут не изменять понятия конструкции на протяжении истории.

Более того, диалектическую взаимосвязь в архитектуре можно проследить и на взаимодействии опор и перекрытий, которые создают то реальное пространство и те основные напряжения вертикальных и горизонтальных сил, которые интерпретируются человеком с точки зрения эстетического восприятия. Любое сочетание горизонтали и вертикали уже бывает нами одухотворено. Горизонталь говорит о статике, вертикаль — о динамике. Взаимодействие этих сил порождает самые различные формы архитектуры — формы энергичные, стремящиеся ввысь и увлекающие нас своим полетом или создающие замкнутый мир форм, построенных на сжатии. Легкий, стремительный ритм, возносящий нас вверх, к нему, и медленный, тяжелый ритм стремящихся к покою масс. Вот почему можно сказать, что в основе архитектурного решения всегда лежит проблема ритма.

Ритм в архитектуре играет не меньшую роль, чем в музыке. А сама теория музыки позволяет переводить с ее языка на язык архитектуры ряд связанных с ней положений. Так, например, через понятие гармонии легче определить и понятие архитектоники — как созвучия, соразмерности, ритмической согласованности всех частей целого, усиливающих ясность построения архитектурного произведения.

Содержательной основой архитектурного решения форм архитектуры служит пространственная функция и выражающая ее конструкция. Конструктивная схема, лежащая в основе образования архитектурной формы, становится эстетическим зрелищем. Действие конструктивных сил всегда вызывает в восприятии ряд ассоциаций. Способность нашего восприятия одухотворять действие конструктивных сил модулируется художниками при создании форм архитектуры. Эта интерпретация игры конструктивных сил и есть один из основных элементов структуры архитектурной формы.

Давая свою, философскую интерпретацию, которая может не совпадать с мнением специалистов-архитекторов, мы должны заметить, что форма в целом и конструкция как ее основа не всегда совпадают между собой и взаимоовладевают друг другом до неразличимости. Обычно отмечают три этапа в циклическом развитии архитектурных форм. На первом этапе своего развития архитектурная форма отстает от конструкции — это архаика. Когда форма и конструкция слиты вместе — классика, если форма обгоняет изжившую себя конструкцию, отрывается и существует самостоятельно, — барокко.

Каковы бы ни были личные симпатии к тому или другому стилю, мы должны сказать, что все три этапа в развитии архитектуры естественны, закономерны, каждый из них отвечает потребностям своей эпохи.

Данное положение, на наш взгляд, относится и к пониманию метода в искусстве и архитектуре.

Реализация метода как системы основных идейно-художественных принципов в искусстве и архитектуре осуществляется через посредство сложного явления стиля. Метод предопределяет выбор ведущих стилевых форм, достижение определенного соотношения этих форм в произведении и, наконец, конкретного, неповторимого стилового решения произведения, создание его целостной эстетически значимой стиловой структуры, обладающей той или иной идейно-художественной характерностью.

Современная эстетика утверждает понимание категории стиля в архитектуре как содержательно-нормальной, где доминирует момент содержательный, определяемый в итоге всем богатством общественной человеческой практики. В противоположность этому основные направления, некоторые теоретики рассматривают стиль как совокупность Нормальных моментов: как выражение некоей мистической или субъективистской “художественной воли”; как единство замкнутого мира произведения, которое подлежит произвольному стилистическому толкованию, свободной “игре с текстом”.

Представление о той или иной стиловой форме — результат обобщения характерных признаков тех художественных “пластов”, что сходны между собой по функции, по составным элементам и средствам. При этом характерные признаки стиловой нормы несут в своеобразном эстетическом выражении конкретные характерные черты социальной и художественной жизни, а также их авторского осмысления, мировоззренческого и психологического.

Системы средств выражения мировоззренческо-художественной характерности, которые встречаются, по меньшей мере, в творчестве ряда мастеров, — это типовые формы стиля, показывающие принадлежность архитектурных ансамблей к определенной эпохе, народу, нации, художественной традиции (исторический стиль, национальный стиль, жанровый стиль, стиль направления или кружка).

Системы средств выражения эстетически-художественной характерности произведения, присущие только данному мастеру, образуют индивидуальные формы стиля (собственно индивидуальный стиль, индивидуальная манера, “почерк”).

Наиболее цельно выступает в искусстве и архитектуре сочетание разных актуальных стилевых направлений, национальных школ в рамках общего метода. Так, в искусстве при единстве метода существуют стилевые течения, связанные с опре-

деленными национальными традициями, жанровыми особенностями, (например, приверженность к лирическим либо эпическим формам), с характером возвышенно-романтического или отчетливо реалистического склада мироощущения мастеров. И это стилевое разнообразие при общности мировоззрения мастеров составляет основу искусства и архитектуры.

Наиболее общие стилевые признаки синхронных, художественно-архитектурных значимых направлений в разных видах искусства и разных странах дают понятие исторического стиля. В исторических стилях концентрируются наиболее значимые в эстетическом и человеческом аспекте, прогрессивные для определенных этапов характерные способы художественного отражения действительности. Отсюда их относительно большая устойчивость, (ограниченная рамками эпохи) по сравнению с актуальными стилями (течений, кружков), из которых берет свои истоки и исторический стиль.

Само понятие “исторический стиль” возникает на уровне исследования процессов исторического развития искусства, сравнения предшествующих стилей с последующими. Так, классицизм в архитектуре, живописи, литературе, скульптуре и т.п., особенно ярко проявившийся на практике и в теории во Франции, дал общее понятие исторического стиля классицизма в истории искусства, — содержащего определенные характерные идейные и художественные признаки в системе выражения содержания. Понятие “исторический стиль”, таким образом, обозначает узлы стилевых явлений на оси исторического развития общества и искусства.

Другим полюсом стилевых форм является индивидуальный стиль художника-архитектора. Формирование его опосредовано множеством общественных и художественных явлений. Эти связи могут быть чрезвычайно разнообразными, меняющимися. Поэтому в стиле данного художника всегда есть индивидуальные и неиндивидуальные моменты. Последние представляют собой проекцию элементов жанрового, исторического, национального стиля, стиля направления, кружка. Первые характеризуют лишь данного художника. В совокупности же те и другие составляют неповторимый индивидуальный стиль мастера, высшую ступень среди индивидуальных стилевых форм. Явление индивидуального стиля — итог сложного перекрещивания и опосредования множества факторов, как внеэстетических, так и эстетических.

Индивидуальный стиль в искусстве и архитектуре — это система выражения характерных для мастера творческих особенностей в своеобразии художественного языка, что зависит от специфичности индивидуального художественного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта мастера, от неповторимости его жизненного и творческого опыта, от авторских позиций и от характера самой исторической реальности. Очевидно, что наиболее оригинальное зрелое выражение индивидуальный стиль получает в творчестве крупного мастера-новатора, оказавшего глубокое воздействие на искусство своей и последующих эпох.

Индивидуальный стиль, как известно, выступает на фоне других стилевых форм в искусстве. Его оригинальность очевидна лишь при учете тех эстетических норм, на которые опирался художник. Авторская стилевая манера — как более узкое стилевое явление, в отличие от индивидуального стиля, не обладает цельностью, связностью, глубиной, а представляет собой сумму отдельных характерных для



художника способов специфически “видеть” те или иные явления, работать в материале, использовать излюбленные приемы и средства.

Искусство активно защищает право человека на индивидуальность, неповторимость, суверенность его внутреннего мира. Так — совершенно справедливо говорит писатель Д. Данин — параллельно проблеме охраны внешней среды возникает проблема охраны внутреннего мира человека. И так же как в решении первой проблемы неопределима роль науки, так в решении второй неопределима роль искусства.

В человеческой деятельности нет подразделения мира на исключительно “внешние” или чисто “внутренние” реальности, как, например, в классической картезианско-локковской психологии с ее различением двух субстанциальных “миров”. Субъективные мотивы деятельности архитектора всегда осознаются и реализуются только объективно — в целеполагающих действиях и предметных операциях; в свою очередь, деятельность, действие или операция вообще получают свою предметную определенность лишь тогда, когда они связаны единым внутренним мотивом, сознательной целью или конкретной задачей. Более того, если учесть, что в мире человек реализует себя в предметно-направленной деятельности как общественное существо, вступая в разнообразные (деятельностные) общественные отношения, то возникает закономерный вопрос не просто о единстве значения, направляющего отдельную деятельность и ее составляющие, а об основаниях субъективного синтеза многообразных деятельностей в единство индивидуального, хотя и общезначимого, человеческого мира, т.е. о личности. Именно изучение процесса объединения, связывания деятельностей субъекта, в результате которого формируется его личность, представляет собой актуальную задачу философского исследования.

Каждая эпоха ставит перед художником свои задачи, придает свой колорит его произведениям и персонажам. Но есть вечные, не подвластные времени вопросы: тайны жизни и смерти, любви и творчества, коллизии социального и духовного, трагедии выбора, смысла бытия. Именно они были и всегда будут в поле зрения настоящего художника. Без правдивого отображения их не может состояться чудо духовного возвышения.

Роль художника простирается далеко за рамки его земного существования. Все новые и новые поколения будут разгадывать тайны его духовной борьбы, секреты его творчества. Время — судья художника. Чем протяженнее жизнь произведения, тем талантливее творец. Гениальный художник существует вне времени. Он выделяется не столько трудолюбием и профессиональным мастерством, сколько высотой своего эстетического и нравственного идеала.

Идеал нравственный в чем-то подобен идеалу художественному, порой сливается с ним, хотя они и не тождественны. Нравственный идеал всегда глубже, сложнее, органично связан с вечными вопросами о смысле жизни, о предназначении человека.

Художник видит действительность через призму своего эстетического идеала, который органично связан с идеалом нравственным. “Сущность вещей человеку недоступна, — писал Ф.М. Достоевский, — а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать побо-

лее хода идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож”.

В жизни человека нет предопределенности. В каждый момент перед ним веер решений, путей будущего. Художник острее простых смертных предчувствует многовариантность будущего, раньше самоопределяется, активнее вмешивается в жизнь. Это иногда выражается в том, что он создает образ, тип, которого еще не было. Автор вводит его в мир. И общество дает как бы формальную санкцию: “Такого человека еще нет, но он может быть”. И хотя его никогда не было ни в жизни, ни в искусстве, художник объявляется реалистом. Говорят, что никаких тургеневских девушек на Руси не было, но Иван Сергеевич предчувствовал их рождение, изобразил их, и они появились. Так творец-художник, опередив современников, делает выбор, самоопределяется и, создав новый образ, активно вмешивается в будущее, начинает армировать его, заселять “своими людьми”.

Все это касается и искусства. Оно и отражало, и нормировало нашу действительность. Сегодня в его зеркале, в образах, в спорах течений — сложный, противоречивый процесс нравственного развития нашего народа, в котором все отчетливее ощущается обратное воздействие искусства и его жанра — архитектуры.

Критериев для оценки художественных произведений можно при желании найти бесчисленное множество. Все зависит от угла зрения. Но если в качестве оселка — вслед за Ф.М. Достоевским — взять постижение “всех глубин души” человека, то нужно признать, что не сразу Москва строилась, что многоэтапный, противоречивый путь прошли архитектура и искусство, прежде чем выйти на сегодняшние рубежи.

Нельзя отрицать, что в последние годы искусство нашей страны стало более динамичным и многообразным. В нем проявились демократизация, свобода творчества, возрождение ранее отвергнутых пластов отечественной культуры, стремление покончить с пагубным для духовного здоровья народа раскультированием его жизни — позорным наследием административно-бюрократической системы, долгие годы говорившей с искусством на языке псевдореволюционного социального утилитаризма, классового подхода и откровенного насилия.

Через покаяние и творческое освобождение, всемерно способствуя духовному раскрепощению и возвышению человека, искусство нашего времени как бы вновь обретает свои подлинно гуманистические черты. Собственно, иной миссии у искусства, как самого глубокого смыслообразующего основания человеческой жизни в ее историческом проявлении, и не может быть. Другое дело — псевдокультура: как антипод подлинных культурных ценностей и достижений, она всегда является реакцией не на самого человека в его сущностном предназначении творца, носителя высоких нравственных добродетелей, а на отлученного от высокого искусства массового потребителя.

Искусство и его жанр — архитектура страны уже подвергаются первым серьезным испытаниям со стороны рынка, однако сама ситуация вхождения искус-

ства в рынок пока остается весьма слабо исследованной и осмысленной как на теоретическом, так и на организационно-управленческом (прикладном) уровнях. Похоже, что и в данном случае привычка полагаться в любом деле на “авось” определяет наше отношение к развитию событий. Однако в искусстве, равно как и в медицине, важна заповедь “Не навреди”, так как и здесь вопрос, по существу, стоит о здоровье людей. Тем легкомысленнее и опаснее выглядят призывы некоторых “стратегов” смелее окунуться в стихию рыночных отношений, ориентироваться прежде всего на коммерческую эффективность принимаемых решений.

Вопрос, следовательно, состоит в том, что понимать под экономической эффективностью творческой деятельности. На наш взгляд, вряд ли оправданно отождествлять ее с чисто коммерческой выгодой, как правило, выступающей определенным результатом торговой сделки между производителем и потребителем культурных услуг, художественных ценностей и т.п. Экономическая эффективность далеко не всегда может быть непосредственным результатом творческой деятельности, и это следует учитывать в культурной политике. Как, скажем, вложения в образование приносят многократную экономическую прибыль через рост общего интеллектуального уровня специалистов, их профессионализм и квалификацию, так мощное финансирование сферы искусства всегда экономически оправдывает себя через человека — субъекта и объекта общественной жизни. Ведь не секрет, что именно дефицитом культуры наших людей в значительной мере объясняются столь участвовавшие в последние годы существенные потери как материального, так и духовного порядка. Не должно быть сомнения в том, что вложения в культуру — это вложения в человека, а культурный человек есть источник всякого богатства и процветания.

Таким образом, отношение философии, искусства и архитектуры получает в современной философии весьма различную интерпретацию. Сам факт множественности точек зрения свидетельствует, несомненно, о большой сложности проблемы и предостерегает от стилизма поспешных и прямолинейных выводов. В самом деле, проще всего было бы, наверное, ограничиться утверждением безусловной принадлежности философии к искусству вообще, а все бурные споры сциентизма и антисциентизма отнести на счет извращений со стороны некоторых теоретиков от философии.

Но такой подход игнорировал бы тот факт, что эти споры отражают реальные моменты современной социально-культурной ситуации. К тому же обсуждение философами вопроса о специфике философского знания продиктовано, очевидно, не только потребностью борьбы против некоторых течений в современной философии, но и необходимостью позитивного решения ряда актуальных проблем. Иначе говоря, возникновение вопроса об отношении искусства, архитектуры и философии имеет под собой глубокие основания как социально-культурного, так и методологического порядка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т.13,с.7.
2. Н.Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. — М.: ГИХЛ, 1955. — С. 75-76.
3. Там же, стр. 78.
4. Е.К. Быстрицкий. Феномен личности — мировоззрение, культура, бытие. — Киев, 1991.
5. Сумерки богов. — М., 1989.
6. Шопенгауэр А. Свобода воли и основы морали. — СПб., 1896.
7. Гуревич П.С. Философия культуры. Москва: Аспект Пресс, 1995.
8. Давидов Ю.Н. Философия культуры. Философская энциклопедия, 1970.
9. Каган М.С. Философия культуры. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1996.
10. Сильвестров В. В. Философское обоснование теории и истории культуры. Москва. Изд. Всесоюз. заоч. политех. ин-та, 1990.
11. Философия М.М. Бахтина и этика современного мира. Сборник научных статей. Саранск. Изд. Мордовского ун-та, 1992.

УДК 72(477.74)

*В. І. Тимофієнко*

## МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ В ДОСЛІДЖЕННІ АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ ОДЕСИ

Лише 212 років тому на чорноморських берегах, серед диких і пустельних степів, було закладено місто і порт Хаджибей. Незабаром його перейменували в Одесу, якій скоро судилося перетворитися у перлину краю, в “південну Пальміру”. Приголомшуючі темпи розвитку, стрімкий приріст населення дивували й вражали навіть сучасників. Адже за яких-небудь сто років Одеса випередила всі старі міста Російської імперії, нараховуючи на початку ХХ сторіччя понад півмільйона мешканців і поступаючись лише Петербургу й Москві.

Одеса й донині зберегла свій колорит, свій темперамент, свою чародійну силу. І немале значення в цьому мають гарні споруди, тіністі вулиці, затишні площі. Забудова міста приваблює, зачаровує і захоплює в полон розмаїттям і свіжістю. У ній відобразились не тільки своєрідність побуту і естетичні смаки багатоплемінного населення, що залюднило місто у перші доби його існування, вона відзначається й надзвичайно високими художніми якостями. Розпланування центрального ядра Одеси, вражаючі ансамблі, монументальні й величні споруди давно вважаються класичними зразками в розвитку всього європейського зодчества. Збереження й примноження величезної архітектурної спадщини, відтворення загиблих скарбів — одне з нагальних завдань молодій Українській державі і всієї світової спільноти.

Одесі присвячено тисячі книг, виданих різними мовами. Однак на тлі величезного масиву друкованих праць, що стосуються соціально-історичного та економічного розвитку міста, його літературного та мистецького життя, військового і