

УДК 72.01

*КОКАРЕВИЧ МАРИЯ НИКОЛАЕВНА, докт. филос. наук, профессор,
kokarevich@mail.ru
Томский государственный архитектурно-строительный университет,
634003, г. Томск, пл. Соляная, 2*

АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

В статье рассматриваются культурно-ценностные основания архитектурной деятельности, представляющие собой иерархическую систему. Ее высший уровень представлен системой ценностей той или иной культурной эпохи, которые определяют доминанты архитектурного творчества, включающие в себя образы прекрасного, картину мира и ее философские основания, а также конкретные методологические принципы архитектурного проектирования.

Ключевые слова: архитектурная деятельность; ценностные доминанты культуры; философские основания; стиль; частно-методологические основания архитектурной деятельности.

*MARIA N. KOKAREVICH, DSc, Professor,
kokarevich@mail.ru
Tomsk State University of Architecture and Building,
2, Solanaya Sq., 634003, Tomsk, Russia*

ARCHITECTURAL CREATIVITY IN THE CONTEXT OF CULTURAL AND HISTORICAL REALITY

The paper focuses on the architectural activity the basis of which is the hierarchical system. It's the highest level is presented by a system of values of one or another culture that define the dominants of the architectural creativity, including images of the beautiful, the world picture and its philosophical bases, specific methodological principles of architectural design.

Keywords: architectural activity; cultural dominants; philosophical basis; style; methodological principles of architectural design.

В современной философии и теории архитектуры становится все более актуальной задача выявления взаимосвязей между социально-культурной реальностью и архитектурой, архитектурой и философией, а также воздействие на архитектурную деятельность стиля мышления эпохи и ее картины мира. В рамках данной традиции формируется подход, реконструирующий архитектурное творчество как воплощение ценностных оснований культуры, стиля мышления, философствования и т. п. Например, Ч. Дженкс, И.А. Добрицына акцентируют важную роль философии по отношению к архитектурной деятельности. В частности, И.А. Добрицына отмечает: «Теоретическая разработка авторского по сути метода формообразования Ле Корбюзье... генетически была связана с философским мировоззрением» [1, с. 14]. Также она говорит о необходимости выявления философских и стилевых истоков деконструктивистского движения [1]. Ч. Дженкс фиксирует генетическую связь постмодер-

нистской архитектуры с ценностными основаниями культуры эпохи постмодерна [2]. Г.К. Вагнер [3], Е.Н. Поляков [4] обосновывают положение о культовом зодчестве как воплощении религиозной космологической картины мира.

Таким образом, актуализируется проблема систематизации культурных оснований архитектурной деятельности, которая может быть решена при распределении методологических оснований архитектурного творчества по шкале от общего к частному. Фундаментальную роль в этом процессе играют ценностные основания культуры того или иного времени, образующие парадигмальное ядро, фундамент той или иной культуры. Такие ценности формируют культурологическую методологию и тем самым культурно-ценностные основания архитектурной деятельности.

Действительно, культурное пространство обычно представляет собой сосуществование разнесенных или соседствующих во времени и пространстве культурных ценностей общества. Тем самым и архитектурное сооружение, и скульптура, и любое другое явление оказываются вписанными в определенную качественно своеобразную культуру, эпоху и, соответственно, их смысловые контуры предопределены в той или иной степени ценностным ядром данной культуры соответствующей эпохи. Ценностные доминанты, воплощенные во всех ее структурных элементах, определяют специфику форм культуры, приоритетные виды деятельности и поведения, специфику функционирования социальных феноменов. Определяющая роль ценностных оснований культуры обнаруживается при анализе любого ее структурного элемента, в частности, архитектурного стиля и архитектурной деятельности в целом.

Например, в античной Греции представление о прекрасном воплощалось, среди прочего, в образе совершенного человеческого тела. Его гармоничные пропорции оказывались мерилем красоты и совершенства всего сущего: богов, космоса, архитектурного сооружения и скульптуры. Сама красота отождествлялась с телесной красотой, впоследствии она в своей всеобщности как нечто выделяемое во всех прекрасных вещах несла в себе обобщенные черты совершенной человеческой телесности, поэтому передавалась в понятиях пропорциональности, гармонии частей и форм, симметрии и т. п. [5].

Ярким воплощением названных представлений является греческая архитектура. Ее господствующей формой начиная с VII в. до н. э. стал периптер, храм, окруженный со всех сторон колоннадой. В мифологическом сознании храм – это жилище божества, статуя которого находится в храме. Божество как бы изливает себя, воплощается в деталях храма [6, с. 22–23]. Колонна – это тело божества. Неудивительно поэтому, что именно греческая архитектура выработала ордер – систему взаиморасположения несущей и несомой частей сооружения. Несущая часть – строго определенный ряд колонн, несомая – лежащая на них верхняя часть сооружения. При этом колонна – имитация человеческого тела: капитель, венчающая ее, – аналог головы, продольные полосы по всей длине (каннелюры) – аналогичны складкам платья [7, с. 81].

Женская красота воплощена в ионическом архитектурном ордере, классическим образцом которого является Эрехтейон, один из храмов Афинского Акрополя. Высота ионической колонны с капителью равна восьми диаметрам основания, как рост идеально красивой женщины, который, согласно Витру-

вию, равен восьми длинам ступни. Главной особенностью капители являются волюты. В дорическом архитектурном ордере, классический образец которого воплощен в Парфеноне, другом храме Афинского Акрополя, отражена красота мужского тела. Высота дорической колонны с капителью составляет шесть диаметров основания, подобно росту идеально прекрасного мужского тела, равного шести длинам ступни. Капитель проста, венчает ее гладкая квадратная плита. Один из первых теоретиков архитектуры Витрувий (I в. до н. э.) отмечал, что при изобретении этих двух видов колонн греки «подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом – утонченности женщин, их украшениям и соразмерности» [8, с. 80].

Поскольку архитектурная деятельность осуществляется в рамках той или иной культурно-исторической действительности, она оказывается детерминированной определенным образом и экономическими, и политическими, и социальными реалиями и т. д. Экономические и социальные потребности, установка заказчика, технологические и технические возможности, реализуемые в архитектурном творчестве, носят, как зачастую представляется, конституирующий характер. Вместе с тем эти доминанты реализуются в рамках определенной культуры, культурной эпохи, что в значительной степени влияет на конкретные формы их реализации.

Например, в начале XX в. представители Баухауза ставят задачу обеспечения массового производства дешевых, но высококачественных предметов быта, создания методов индустриального домостроения с целью решения жилищной проблемы. Отметим, что проблема обеспечения жильем актуализируется экономическими, социальными, демографическими и другими факторами. Вместе с тем методология решения данной проблемы задается в значительной степени культурными доминантами эпохи, теоретико-эстетическим видением мира и человека. Именно феномен массового человека, утверждение массовых ценностей инициируют конструирование массового по своим эстетическим характеристикам жилья. Действительно, человек первой половины двадцатого века, человек эпохи глобальной индустриализации сам начинает себя ощущать как придаток промышленного производства, винтик в хорошо работающем механизме производства, впоследствии – общества. Подобное «винтичное» существование и самоощущение превращает человека в единицу, элемент массы, в шаблон. Наступает эпоха, когда людей, по горькому выражению писателя-экспрессиониста Франца Кафки (1883–1924), пересыпают, как песок. Соответственно, продолжая метафору Франца Кафки, можно сказать, что единообразное, песочное, «винтичное» самоощущение и самосознание конструирует типовое жилье, дома – «машины для жилья», «удобные формы для песка».

Такое положение в области жилищного строительства приходит в противоречие с принципом индивидуализма, требующим максимальной приближенности к потребностям каждого человека, что и позволило понять не подлинность, отчужденность, обезличенность, стерильность и т. п. типового домостроения. В атмосфере, пронизанной культом потребительства, нарастает негативное отношение к новой рациональной архитектуре, особенно в области жилищного строительства. В оценке «индустриальных» жилых домов ис-

пользуются отрицательные метафоры: коробка для ботинок, шкаф для картошки. Такая архитектура представляется негуманной, вредной для здоровья и психологического состояния человека. Действительно, огромный масштаб строений превращает человека в нечто маленькое, он чувствует себя затерянным. Такие жилые комплексы создают атмосферу отчуждения, агрессивную среду, что приводит к нарастанию случаев депрессии, вызывает всплески агрессии, подтверждением чему служат, например, сломанные перила, лифты.

Стерильные прямоугольные формы оказываются для человека крайне вредными, т. к. и сам человек, по мнению психологов, становится таким же «угловатым» внутренне, неспособным на сильные эмоции, его зрение перестает различать многообразие цветовых оттенков. Более того, зрение просто ухудшается, поскольку при строительстве домов – «машин для жилья» слишком много однородных, гомогенных поверхностей. При взгляде на голую бетонную стену, однородно расчерченную окнами, поверхность глаза начинают работать в поисках какой-либо информации, но это не удается. Продолжая метаться, условно говоря, в ее поисках и не находя, глаза сильно устают, зрение, естественно, резко ухудшается. Становится очевидным, что поскольку все люди разные, то и жить они должны в квартирах, только им соответствующим, а ни в коем случае не в типовом жилье, машине для пусть даже комфортного функционирования. Архитектурная среда также должна быть разноцветной, изобилующей неожиданными формами. По мнению теоретика архитектуры постмодерна Чарльза Дженкса, «новая архитектура» умерла 15 июня 1972 г., когда взорвали квартал Прютт-Айгоу, состоявший из 14-этажных блоков, полных солнца, пространства и зелени, того, что Ле Корбюзье называл тремя основными радостями урбанизма [2, с. 14].

Рождение постмодернистской архитектуры – это утверждение принципа «Дом – это образ жизни». Чтобы построить такой дом, следует выполнять следующие условия: строить под контролем потребителя, заказчика, учитывать изменяющиеся вкусы и потребности, использовать цитаты, т. е. решения, найденные прошлыми эпохами, стилями, но цитирование предполагается ироничным. Целью архитектуры постмодерна становится создание атмосферы психологического комфорта. Человека как бы укачивают в колыбели его увлечений, его образа жизни, тем самым показывая, что он несомненно хорош и ценен. Соответственно, утверждаются строительные технологии, позволяющие сделать внутри квартирного пространства любую планировку, появляются в городе ярко раскрашенные дома, здания с огромными лебедями на крышах, здания цитаты кукурузного початка, других природных форм и т. п. Тем самым новые культурные ценности становятся доминантами архитектурной деятельности.

Культурные ценности эпохи определяют идеалы и нормы прекрасного, эстетические ценности, направляющие архитектурную деятельность. Как уже указывалось, культ прекрасной человеческой телесности, как ценностное основание древнегреческой культуры, предопределил отождествление красоты как обобщенного идеала с красотой человеческого тела. Уже в римскую эпоху данное понимание красоты трансформировалось в соответствии с ценностными установками римлян, главными из которых были практицизм, культ мате-

риальных благ. Красота в римской культуре оказывается немислимой без пользы, что находит свое воплощение в понимании архитектуры как ведущей формы культуры у римлян, в утверждении практических архитектурных сооружений, таких как акведуки, мосты, удобные виллы, которые в большей степени становятся символами римской культуры, нежели храмы.

Фундаментальные ценности культуры участвуют в формировании картины мира, в том числе и научной картины мира, путем селекции соответствующих образов реальности. Картина мира имеет систему обобщенных образов, связанных с универсалиями культуры (пространство, время, Бог и т. д.). Вместе с тем универсалии культуры, задающие представление об устройстве мира, предопределены ценностными основаниями своей культуры, культурной эпохи. Модель мира как ограниченного пространства формируется в античной культуре с ее телесным мышлением, т. е. способностью мыслить обо всем по аналогии с человеческим телом как о представимом, занимающем ограниченный объем в пространстве. Соответственно, пространство мыслится как Космос, занимающий определенный объем. Он симметричен, пропорционален, гармоничен и наделен своей жизнью. Если энергия человека воплощается в беге, то энергия Космоса – в вечном вращении и т. п. Научная картина мира представляется как генерализация действительности за счет выделения из множества авангардных наук сущностных, фундаментальных представлений, обобщения научных достижений путем перевода в сущностные образы действительности [9, с. 231]. Естественно становление математической, числовой картины мира в школе Пифагора, которая исходила из представления числа как отрезка на прямой и, соответственно, выстраивала образ мира, космоса, в котором все устроено в соответствии с числовыми пропорциями (арифметической, геометрической и т. д.), числовой гармонией. Пифагорейская математическая картина мира оказывается вписанной в общее представление о мире в античной культуре, в котором культурные универсалии детерминированы системой ценностных оснований античной культуры: культом прекрасной человеческой телесности, вневременностью, интеллектуализмом, ослабленным индивидуальным началом, объективизмом. Именно поэтому красота как универсалия античной картины мира тем самым понимается как антропоморфическая сущность. Впоследствии в соответствии с утверждением культа интеллектуальных занятий в классическую эпоху красота существует как калокагатия, как соразмерность образованности и телесной красоты. Сложившееся представление о мире, в котором красота имеет числовое выражение, определяет направленность на поиски канонических числовых пропорций, задающих образ прекрасного человеческого тела, образ архитектурного сооружения, что составляет содержание творческой деятельности Иктина, Калликрата при возведении Афинского Акрополя.

Столь же высокая степень общности присуща и философии как методологии эстетического освоения действительности. Вместе с тем именно ценностные основания культуры являются методологическим базисом философствования, определяют качественное своеобразие философии как феномена определенной культуры, культурной эпохи. Последнее находит свое подтверждение в понимании философии Г. Гегелем (1770–1831) как эпохи, схвачен-

ной в мысли, Освальдом Шпенглером, который видел в философии душу своего времени. «Каждая философия есть выражение своего и только своего времени. И нет двух таких эпох, которые бы имели одинаковые философские интенции» [10, с. 176].

Методологическая значимость философии заключается в том, что философия осмысляет, обосновывает, заставляет тем самым принять категориальную матрицу, языковую сеть, сквозь которую субъект своей культуры смотрит на мир. Философия формирует дискурс своей культуры как систему понятий, включенных в определенное смысловое поле. Тем самым язык становится тем домом, внутри которого происходит постижение бытия культуры, человека, мира. Утверждение определенной языковой матрицы обеспечивает сортировку многообразного опыта, в частности, задает критерий определения моральности поступка, становится методологическим основанием творческой деятельности, мышления, не просто формирования, а осмысленного включения в свой духовный мир определенной системы ценностей.

Например, «Я» древнегреческой культуры с доминированием в ней ослабленного индивидуального начала означает единицу сообщества. Данное понимание «Я» становится основанием и древнегреческого демократизма с его принципом равенства всех свободных граждан и потому равноправных единиц сообщества. Этот демократический принцип отражен в античной структуре зрелищных сооружений. Форма театра, несущая идею равенства, равного удобства всех мест, в наибольшей степени отвечает пониманию «Я» как равной другим единицы древнегреческого полиса. Несомненно, равенство не было абсолютным. Места были равноценны по степени слышимости, что касается равенства при зрительном восприятии, то оно было далеко не полным. Тем не менее, демократическая установка воплощалась в ношении актерами огромных характеристических масок, видимых из дальних рядов.

Напротив, «Я» христианской культуры акцентирует наличие индивидуального, прежде всего морального, начала в человеке. Вместе с тем средневековая культура – это, прежде всего, утверждение такой ценностной установки, как универсализм, которая, в частности, воплощалась в представлении о члене общества не как индивидуальности, но как носителе универсальных сословных качеств. Утверждение сословного неравенства впоследствии предопределяет конструирование зрелищных сооружений с партером, ложами, галеркой, т. е. с глубоко неравными по степени удобства, слышимости и видимости местами.

Для архитектурной деятельности красота является наиболее значимой категорией, становящейся предметом философского осмысления. В античности образ красоты получает определение и уточняется как эстетическая категория через внутренне присущие существенные признаки соразмерности, гармонии частей, пропорциональности, пластичности. Это происходит в рамках древнегреческой философии в трудах Пифагора, Сократа, Платона и других философов, что было показано выше. В римскую эпоху с ее культом пользы содержание понятия красоты раскрывается Витрувием (который выступает в данном случае как философ) в категориях соразмерности, евритмии и декорума. Соразмерность как составляющая красоты сооружения означает гармонию, пропорцию его отдельных форм и объемов. Это представление о красоте

глубинно-античное и воплощает культ совершенной человеческой телесности. Евритмия означает привлекательность внешнего вида здания. «Евритмия... есть привлекательность внешнего вида и гармоничный в смысле комбинирования членений здания его внешний аспект» [8, с. 27]. Понятие евритмии, таким образом, обращено к индивидуальности, к внутреннему миру субъекта. Это понятие могло появиться и появляется только в эллинистический период, когда в человеке начинают ценить его внутренний мир. В это время искусство как воплощение прекрасного начинает изображать и настроение (скульптурная группа Лаокоон, I в. до н. э.), а не только прекрасную телесность, что находит свое воплощение в выделении такого аспекта красоты, как евритмия, в которой сосредоточено внутреннее, субъективное переживание внешнего вида здания.

Декорум – приличествующий вид здания, соответствующий его естественному назначению, традиции, обычаю. Впоследствии из понятия декорума вырастает понятие стиля. «Что касается декорума – приличествующего вида здания... то декорум достигается соответствующей установкой... или сообразованием с принятым обычаем или соответствием здания его естественному назначению» [Там же, с. 28]. В декоруме как корреляте стиля, с одной стороны, явно воплощаются ценностные установки культуры, а, с другой стороны, красота и польза как функциональное предназначение как бы соединяются в нечто целое.

Отметим еще раз, что понятие декорума появляется в римской культуре с ее культом материальных благ, полезности. Для римлян красота немислима без пользы, поэтому все отдельные архитектурно-строительные сооружения, прежде всего, красивы и даже величественны в своей функциональной необходимости, в своей полезности. Таковыми являются многоярусные акведуки, несущие воду городам, мосты и другие инженерные сооружения. Все эти сооружения – это единство пользы, прочности и красоты, в которой превалирует декорум, но при этом есть место и соразмерности, и евритмии. Данная категория красоты, уточненная в рамках философской рефлексии, выполняет методологическую функцию, прежде всего, для всех видов эстетической деятельности, деятельности во имя красоты, совершающейся по законам красоты, что находит свое воплощение в созидании лучших образцов древнегреческой и римской архитектуры.

Примером влияния философских установок на архитектурное творчество являются концептуальные построения французского философа Ж. Деррида (1930–2004) как автора концепта деконструкции. Деконструкция, в частности, представляет собой принцип разрушения стереотипов философствования, разрушения представлений об единственной модели культурного развития как прогрессивного, т. е. связывающего развитие со степенью совершенствования науки, техники и демократии, присущего западноевропейской мысли. Деконструкция Ж. Деррида становится генетическим основанием для становления деконструктивизма как одного из влиятельных направлений в современном зодчестве и дизайне. Рем Кулхаас, в частности, однозначно относит себя к поколению, воспитанному на философии Деррида. При этом философская деконструкция Ж. Деррида, продолженная Р. Рорти, является

воплощением чувства иронии, присущего человеческой природе и актуализируемого в культуре постмодерна, агрессивно отрицающей идеалы модерна, превращающей в ценности все «отрицательные» качества человека, в том числе скепсис, иронию. Тот же иронизирующий скепсис воплощен, например, в дадаизме Марселя Дюшана.

Последовательная конкретизация ценностных оснований культурной эпохи, соединяемая с тематическим содержанием предмета деятельности, предопределяет становление такого типа методологических оснований архитектурной деятельности, как стиль. Стиль можно рассматривать как аналог парадигмы, являющейся методологическим основанием научной деятельности. Парадигма представляет собой признанную теорию, которая задает модель постановки проблем и их решений научному сообществу. Методологический аспект парадигмы представляет собой ценностные установки, конкретизации идеалов и норм научного познания для определенной предметной реальности. В методологическом аспекте определенная парадигма становится стержнем формирования научной школы. Она определяет идентичность убеждений, норм и правил, принятых данной научной школой, обуславливает постановку и решение исследовательских задач, формирует рамки выдвижения гипотез, допущений разного рода.

Аналогично парадигме, стиль – устойчивая общность художественно-образной системы и средств художественной деятельности, обусловленная какой-либо системой культурных ценностей и определяющая качественное своеобразие эстетической деятельности какой-либо эпохи или отдельного автора. Стиль, таким образом, понимается как эстетическая парадигма, как методологическое основание художественно-творческой деятельности. Стиль представляет собой многослойное образование. При этом в качестве самого глубокого порождающего слоя можно рассматривать фундаментальные ценности культуры. Последующие слои включают национальные, временные особенности, влияющие на спецификацию стилистических элементов, стилевых образов. Так утверждается русское барокко XVIII в.

Ценности культуры имеют универсальный характер, пронизывая все сферы деятельности в обществе. Они выступают глубинными основаниями архитектурной деятельности, проявляя себя через философское мировоззрение, картину мира, парадигмы той или иной деятельности, стиль и т. д. Соотношение частей и целого в данном случае заключается в том, что культура подобна множеству всех множеств, которые являются элементом самого себя. Часть является элементом, несущим свойства целого, и наоборот. При этом могут иметь место социальные явления, несущие на себе характеристики другого стиля, других ценностных оснований.

Например, раннехристианский храм исторически возникает в ареале античной культуры. В данном случае западноевропейский раннехристианский храм представляет собой трансформацию римской трехнефной базилики путем дополнения ее поперечным трансептом, заменой сводчатого перекрытия перекрытием на нервюрах, в большей степени имитирующим небесный свод таким образом, чтобы храм соответствовал своей семантике – быть символом Царства Божия. При этом, в соответствии со средневековым

дуализмом, возвышающим все небесное, духовное и принижаящим все земное, телесное, формируется романский храм с его тяжеловесной простой внешней оболочкой и роскошным внутренним убранством. Тем самым в искусстве и архитектуре какой-либо эпохи не все произведения охватываются преобладающим стилем, но все они – воплощение определенного стиля или манеры.

Если рассматривать в тематизируемом аспекте, например, классицизм, то следует отметить, что его становление приходится на XVII в., на эпоху Нового времени в западноевропейской культуре. Новое время – это эпоха господства новой науки, точнее – теоретической механики, которой принадлежит первенство открытия многих законов природы (закона тяготения и др.). В глазах современников данные законы носили неизменный характер. Соответственно, образ красоты как закона, присущего человеческой природе, также неизменен. Содержание этого неизменного образа формируется в соответствии с ценностным содержанием культуры Нового времени. Действительно, основной ценностью данной культурной эпохи был научный, теоретический разум, что заставляет эпоху искать и найти «родственную душу» в классической эпохе развития античной культуры с ее приоритетом интеллектуальных, научных занятий. Это приводит к имени «классицизм» и содержанию неизменного образа красоты, связанному с возрождением культурных форм эпохи классицизма. Последнее становится методологическим основанием классицистского архитектурного творчества с его принципами симметрии, простоты, с его цитированием ордерной системы. Возрождение культурного содержания классической античности объясняет появление оперы как синтеза музыки и драматического действия, присущего древнегреческой культуре, систему художественного образования, устроенную в соответствии со статичной моделью прекрасного, с обязательным копированием античных образцов и т. п. Тем самым мы показали, что системообразующими принципами стиля, его самым глубинным основанием являются ценностные установки культуры, культурной эпохи.

Частно-методологические принципы вырабатываются субъектом архитектурной деятельности. Как правило, они формируются в результате философского осмысления собственных субъективных творческих исканий, целей, направленности, системы ценностей архитектора. Всякий архитектор как творческий индивид вписан в определенную культурную эпоху, поэтому формируемые им частно-методологические принципы являются последовательной конкретизацией фундаментальных ценностей культурной эпохи, в которую вписан субъект деятельности. В качестве методологического фундамента деятельности конкретного субъекта частно-методологические установки представляют собой индивидуализацию синтеза всех ранее выделенных типов методологических оснований творческой деятельности – ценностных оснований культурной эпохи, культурной картины мира, определенных философских положений, научной картины мира, определенных стилистических представлений, определенного образа прекрасного.

Так Кисе Курокава (1934–2007), утверждая метаболизм как новое направление, новую парадигму в архитектурном творчестве, мыслит и дей-

ствуется как субъект, вписанный в постмодернистскую культуру с ее принципом максимальной приближенности к жизни, к каждому человеку, к каждой культуре (для Кисе Курокавы – к японской культуре). Последнее определяет его архитектурный язык с его недосказанностью, незавершенностью, открытостью структуры зданий, растущей структурой города как воплощениями ценностных оснований японской культуры, а именно: культ природы, идеи единства человека и природы. Влияние современной философии и синергетической картины мира, представление мира как процесса эволюции множества открытых самоорганизующихся, саморазвивающихся систем видно в утверждении не столько гармонии, компромисса, сколько симбиоза естественного и искусственного, архитектуры и природы, человека и техники, локального и глобального, прошлого и будущего, в реализации в собственной творческой деятельности принципа универсальной эволюции, задающего образ города как живой развивающейся системы.

Отметим, что построение типологии методологических оснований архитектурной деятельности предполагает не только выявление уровней общности доминантных систем, их последовательной предопределенности культурными основаниями, но и экспликацию многообразных видов взаимосвязи между ними, выявление других видов взаимосвязей между архитектурой, философией, наукой и т. п.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Добрицына, И.А.* От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки: автореф. дисс. докт. архитектуры / А.И. Добрицына. – М., 2007. – 32 с.
2. *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма: пер. с англ. / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – 137 с.
3. *Вагнер, Г.К.* Искусство мыслить в камне / Г.К. Вагнер. – М.: Наука, 1990. – 255 с.
4. *Поляков, Е.Н.* Образ Вселенной в культовом зодчестве Древнего мира / Е.Н. Поляков. – Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2009. – 434 с.
5. *Кокаревич, М.Н.* Ментальность и формы культуры: типы детерминации / М.Н. Кокаревич // Вестник ТГПУ. – Вып. 11 (113). – 2011. – С. 203–208.
6. *Поляков, Е.Н.* Мифологические представления античных народов о строении вселенной / Е.Н. Поляков // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2012. – № 2(35). – С. 22–23.
7. *Брунов, Н.И.* Очерки по истории архитектуры / Н.И. Брунов: в 3 т. Т. 2. – М.; Л.: Академия, 1935. – 235 с.
8. *Витрувий, Марк Поллион.* Об архитектуре, 10 книг: пер. с итал. / Марк Поллион Витрувий. – Л.: Соцэкгиз, 1936. – 341 с.
9. *Степин, В.С.* Теоретическое знание / В.С. Степин. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
10. *Шпенглер, О.* Закат Европы: пер. с нем. / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1. – 663 с.

REFERENCES

1. *Dobritsyna I.A.* Ot postmodernizma – k nelinejnoj arhitekture. Arhitektura v kontekste sovremennoj filosofii i nauki [From postmodernism to nonlinear architecture. Architecture in the context of modern philosophy and science. DSc abstract]. Moscow, 2007. 32 p. (rus)

2. *Jencks Ch.* The language of post-modern architecture. Moscow : Stroyizdat Publ., 1985. 137 p. (transl. from Engl.)
3. *Wagner G.K.* Iskusstvo myslit' v kamne [Art of thinking in stone]. Moscow : Nauka Publ., 1990. 255 p. (rus)
4. *Polaykov E.N.* Obraz vselennoj v kul'tovom zodchestve Drevnego mira. [Image of the universe in the religious architecture of ancient world]. Tomsk : TSUAB Publ., 2009. 434 p. (rus)
5. *Kokarevich M.N.* Mental'nost' i formy kul'tury: tipy determinacii [Mentality and cultural forms: determination types]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin.* 2011. V. 113. No. 11. Pp. 203–208. (rus)
6. *Polaykov E.N.* Mifologicheskie predstavleniya antichnyh narodov o stroenii vselennoj [Mythological ideas about the structure of the ancient peoples of the universe]. *Vestnik of Tomsk State University of Architecture and Building.* 2012. No. 2. Pp. 22–23. (rus)
7. *Brunow N.I.* Oчерki po istorii arhitektury [Essays on the history of architecture]. In 3 vol. V. 2. Moscow, Leningrad : Academia Publ., 1935. 235 p. (rus)
8. *Vitruvius M.* Desyat' knig ob arkhitekture [Ten Books on Architecture]. Leningrad : Sotsekgiz Publ., 1936. 341 p. (transl. from It.)
9. *Stepin V.S.* Theoretical znanie [Theoretical knowledge]. Moscow : Progress-Traditsiya Publ., 2000. 744 p. (rus)
10. *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes [The Decline of the West]. Moscow : Mysl' Publ., 1993. V.1. 663 p. (transl. from Germ.)