

## ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ АРХИТЕКТУРЕ В ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ: ПЛАТОН, ШОПЕНГАУЭР, ГАДАМЕР

С. П. Рещикова

В предлагаемой статье раскрывается эволюция взглядов выдающихся европейских философов на архитектуру от античности до XX века. Архитектура обладает двойственным характером: с одной стороны — это вид искусства, с другой стороны — имеет чисто утилитарное предназначение. В связи с этим в классической философии, «философии жизни» архитектура рассматривается как вид искусства, стоящий на самой нижней ступени среди всех его видов (Платон, Шопенгауэр). И только в XX веке формируется эстетическая установка, согласно которой архитектура, как и другие виды искусства, становится выражением не только духа времени, но и связи времен, более того, она становится особенно значимой для понимания человека, его ценностей и культуры (Гадамер). Таким образом, главный вывод статьи заключается в том, что изменения, происходящие в архитектуре — это не просто смена строительных стилей и инженерных конструкций, но «воплощение духа», отражение мировоззрения эпохи, зримая философия эпохи.

*Ключевые слова:* архитектура, искусство, философия искусства, эстетическое, утилитарное, эстетическая установка, подражание, человеческое бытие, объективация воли, постмодерн, семиотика.

В философии искусства достаточно часто встречаются ссылки на архитектуру как на один из ведущих его видов. Эта традиция берет начало у античных философов и сохраняется до настоящего времени. Но в рассуждениях философов до XX века архитектура по своей значимости зачастую занимает достаточно невысокое место среди других видов искусства. Это связано с двойственным характером архитектуры: с одной стороны — это вид искусства, с другой стороны — имеет чисто утилитарное предназначение, включает инженерные и технические проблемы, что во времена классической философии плохо сочеталось с идеями «чистого искусства». Подобное отношение к архитектуре мы находим у Платона, Баумгартена, Канта, Гегеля, Шопенгауэра и др. И только в XX веке философия архитектуры занимает свое особое место в философии искусства.

Истоки понимания архитектуры как вида искусства, занимающего самую низкую ступень, мы находим у Платона.

Немецкий ученый Бернхард Швейцер (1892—1966) в середине XX века в монографии «Platon und die bildende Kunst der Griechen» (1953 г.) собрал и типологизировал тексты Платона, посвященные описанию архитектуры. С философской точки зрения Платон понимал архитектуру как форму и процесс общественного бытия. В текстах Платона идеальные представления и материальная обстановка нашли удивительный синтез. Эти представления есть видение архитектуры неким внутренним зрением, что совпадает — как идея с вещью — с чувственным зрением и чувственным миропознанием. Эта мысль находит яркое выражение у А. Ф. Лосева: «Когда Платон строит свою космологию, он рассматривает материальные стихии вместе с присущим им оформлением как «строение материалы» для космоса (Tim. 69 а), который, очевидно, мыслится здесь им в виде огромного произведения архитектурного искусства» [1]. Более того, А. Ф. Лосев находит и другие идеи Платона, в которых отражается видение архитектуры: «Свое Благо, среди прочих символических

интерпретаций, Платон тоже склонен представлять в виде огромного архитектурного произведения (Phileb. 64 с, в «преддверии обители Блага») перед окончательным выводом об уме и удовольствии. Законодательство тоже сравнивается с зодчеством: «Если же, по небрежности, при этом переступить границы прекрасного, все рухнет так же, как если бы зодчие тайно удалили средние основы своего здания; а так как одно поддерживает другое, то, при ниспровержении древних основ, обрушивается и все позднейшее прекрасное сооружение» (Legg. VII 793 с.)» [2].

Надо отметить, что отношение Платона к искусству характерно для античной философии, где зачастую слабо различается эстетическое, художественное, моральное и утилитарное. В античном мире термином «искусство» обозначали всю широкую сферу искусной практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных практических навыков, обучения, умения и т. п. В разряд искусства попадали и типичные ремесла (плотницкое дело, гончарное производство, кораблестроение, ткачество и т. п.), и многие науки (арифметика, астрология, диалектика), и собственно искусство (поэзия, драматургия, музыка, живопись, архитектура). «Поэтому уже на стадии теоретической эстетики Платон постулирует **тождество искусства, природы и науки**», — пишет А. Ф. Лосев. Любое художественное произведение Платон считает необходимым только с утилитарной точки зрения. И в искусстве и в природе его интересует четкая теоретическая структура, или метод конструирования, то есть то, что в других случаях он понимает как науку, в которой он тоже по преимуществу видит только нечто художественное [1].

Согласно философии Платона, никто из художников не создает идею (эйдос), а только «видимость вещей», которые сами по себе являются отражением идеи, а потому живописец или скульптор — подражатель подражателей, творец призраков. Отсюда вытекает мысль, что изобразительное искусство

имеет дело с низменным, легко воспроизводимым.

Архитектуру Платон рассматривает как строительное искусство, которое «пользуется точными инструментами и представляет собою прямое применение чистой арифметики. «Следовательно, — делает вывод А. Ф. Лосев, — в архитектуре Платон ценит, прежде всего, точность измерений» [2].

И тем не менее, интерес Платона к архитектуре был огромен. Об этом свидетельствует хотя бы подробное описание архитектурных сооружений в его Атлантиде.

Связь архитектуры как искусства с утилитарным предназначением строящихся зданий, облагороженной среды обитания человека зачастую приводила мысль философов разных эпох к тому, что архитектура, как и в понимании Платона, не является тем видом искусства, который бы занимал высшее положение среди других его видов. Так, например, Гегель в качестве наиболее «неразвитого» вида искусства выбирает именно архитектуру. Пожалуй, наиболее характерны в этом плане взгляды немецкого философа-идеалиста XIX века Артура Шопенгауэра (1788—1860). В своих философских размышлениях Шопенгауэр опирается на идеи Платона. Но что касается искусства, он придает ему гораздо большую значимость, нежели Платон. Если Платон считал, что искусство есть подражание подражанию, и оно не может непосредственно выражать идею, то Шопенгауэр уверен, что искусство должно стремиться к непосредственному выражению идеи. Таким образом, в философской концепции Шопенгауэра искусство по сравнению с наукой находится на высшей ступени познания мира. Наука может изучать явления внешнего мира, их связи и взаимоотношения. Она подчинена воле. Искусство же — творение гения, поэтому «оно повторяет воспринятые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира», «познание идеи — его единственный источник; сообщение этого познания — его единственная цель», «оно задерживает колесо времени: отношения перед ним исчезают, его объект — только существенное, идея» [3, с. 413—412]. Как считает Шопенгауэр, наивысшая цель искусства состоит в освобождении души от вызываемых эгоистическими страстями страданий и обретении духовного успокоения. В концепции философа выше искусства — только моральное самосовершенствование. По Шопенгауэру, человек — раб воли, он неспокоен, так как постоянно удовлетворяет ее желания. Только благодаря искусству человек вырывается из бесконечного потока желаний и может отдаться чистым представлениям, познанию идеи. Важнейшим условием эстетического наслаждения Шопенгауэр называет «освобождение познания от служения воле, забвение самого себя, как индивидуума, и возвышение сознания до чистого, безвольного, безвременного, от всяческих отношений независимого субъекта познания» [3, с. 429].

Обращаясь к различным видам искусства, Шопенгауэр по-разному оценивает их роль и место в этом процессе. Что касается архитектуры, то идеи, доводимые зодчеством до ясной наглядности, на его взгляд, являются низжайшими ступенями объективации воли, отсюда «объективная значительность того, что зодчество нам открывает, сравнительно

не велика» [3, с. 447]. Значительно большую роль в познании идеи играют, по мнению Шопенгауэра, скульптура и живопись, а наивысшее место он отводит драме, приводящей к познанию самых значительных идей.

Это не значит, что Шопенгауэр умаляет значимость архитектуры. Но продолжая традиции Платона, Шопенгауэр рассматривает архитектуру двояко: как познание идеи и как подчинение воле. С одной стороны, это изящное искусство, а с другой — она предназначена для полезных целей и поэтому «служит воле, а не чистому познанию и, следовательно, уже не есть искусство» [3, с. 444]. Главная заслуга архитектора, по мнению философа, состоит в том, чтобы достигнуть эстетических целей, при их подчиненности чуждым, полезным целям. И чем больше требований необходимости, полезности, зависящих от климата, предназначения здания и т. д., тем «менее простора для прекрасного в зодчестве».

Таким образом, в архитектуре словно борются две силы: «борьба между тяжестью и косностью составляет единственное эстетическое содержание изящной архитектуры: разнообразными способами заставить ее совершенно ясно высказаться — ее задача» [3, с. 445]. В архитектуре Шопенгауэр подчеркивает значимость таких качеств, как тяжесть, сцепление, косность, твердость, реакция против света и т. д. Поэтому масса строения, предназначенная полезным целям, представляла бы простую груду, соединенную как можно крепче с земным шаром. Этому способствовала бы тяжесть, в которой и проявляется воля. Но косность, объективация воли, этому противится, что и выражается, собственно, в архитектуре — это и есть, по Шопенгауэру, ее главная цель. «Балка может давить на землю только посредством колонны, свод должен поддерживать сам себя и может удовлетворять своему стремлению к массе земли только через посредство стен и т. д. Но именно на этих вынужденных окольных путях, именно посредством таких задержек раскрываются наиболее явно и многообразно те грубой каменной массе присущие силы: и далее чисто эстетическая цель зодчества идти не может» [3, с. 445]. Как Платон в античности, так и Шопенгауэр в XIX веке красоту архитектуры видит, прежде всего, в целесообразности: «Ибо только в том, что каждая часть выдерживает столько, сколько она действительно может, и каждая подперта именно там и именно настолько, насколько ей следует, развивается до полнейшей очевидности та взаимная игра, та борьба между косностью и тяжестью, которая составляет жизнь, проявление воли камня, так что низжайшие ступени объективации воли ясно раскрываются» [3, с. 445]. Эта идея вполне созвучна словам немецкого историка античного искусства XVIII века И. Винкельмана: «Здание может стать и быть прекрасным и без украшений, благодаря одним своим пропорциям». Шопенгауэр также считает, что украшение зданий — это принадлежность скульптуры, а не архитектуры. Архитектура их только терпит, это приходящее убранство, которого могло и не быть. На основе вышеизложенного философ приходит к выводу, что «для понимания архитектурного произведения и эстетического им наслаждения неизбежно

необходимо иметь непосредственное созерцательное познание его материи, относительно ее веса, ее косности и сцепления...» [3, с. 445]. И если представления о материале, из которого построено сооружение, не совпадают с реальным положением вещей (например, предполагается, что здание построено из камня, а становится известно, что это пемза или дерево), то «наша радость над таким произведением вдруг многим уменьшилась бы».

Но особое значение в восприятии архитектуры Шопенгауэр придает свету. Чем для воли является тепло, тем для познания, по Шопенгауэру, является свет. Свет для него — «самый крупный алмаз в короне красоты и оказывает на познание всякого прекрасного предмета решительное влияние: вообще присутствие его — необходимое условие; благоприятное его положение возвышает красоту даже наиболее прекрасного» [3, с. 433]. Поэтому при воздействии архитектурного произведения на зрителя необходимо принимать во внимание действие света: при солнечных лучах впечатление может быть одним, а при лунном свете — совершенно иным. Но в любом случае, несмотря на то, что архитектура как вид искусства — низжайшая ступень объективации воли, «эстетическое наслаждение при виде прекрасного и благоприятно освещенного здания будет заключаться не столько в восприятии идеи, сколько в присутствии такому восприятию субъективного его коррелята, следовательно, преимущественно состоять в том, что при этом виде зритель отрывается от индивидуального образа познания и подымается к роли чистого, безвольного субъекта познания, следовательно, в самом чистом, от всех страданий хотения и индивидуальности освобожденном, созерцании» [3, с. 447].

По сравнению с архитектурой, Шопенгауэр еще больше ограничивает роль паркового искусства: «Прекрасное, которое оно представляет, почти целиком принадлежит природе; само оно (искусство) мало прибавляет, и, с другой стороны, оно почти бессильно против неблагоприятности при роды, и где последняя действует не за, а против него, там его успехи ничтожны» [3, с. 449]. Таким образом, ландшафтная красота местности может давать эстетическое наслаждение без участия искусства.

С появлением философских концепций XX столетия иначе начинает рассматриваться в философии искусства и архитектура. Так, французский философ и теоретик культуры Мишель Поль Фуко (1926—1984) утверждал, что архитектура способна определять жизнь общества, и поэтому она особенно значима для понимания человека, его ценностей и культуры. В работе «Надзирать и наказывать», посвященной проблемам наказания преступников, Фуко ссылается на архитектурный проект тюрьмы Паноптикум. Суть этого проекта Иеремии Бентама заключалась в создании особой прозрачной среды обитания заключенных, где каждый был бы под постоянным надзором. Хотя сам проект не был воплощен, его мысль повлияла на представление о тюрьмах, изменив общественные практики наказания. Одновременно со своими основными выводами, Фуко достиг и другой цели — его инструментальное использование архитектуры выявило культурологический и философский потенциал этой темы.

Однако изменение философских взглядов на архитектуру как полноценную часть искусства было бы невозможно без осуществленного авангардом сдвига эстетической парадигмы. Сформировавшиеся в начале XX века архитектурные стили конструктивизма и функционализма утверждают полностью инженерную эстетику. Сторона архитектуры, которую ранее старались спрятать (связь с прагматическими нуждами человека и общества), превращается в ее главную составляющую. Кубизм и футуризм задали общую эстетическую установку, чрезвычайно близкую тому же, инженерному идеалу. Все это создало более чем благоприятную конъюнктуру для изменения позиции архитектуры в нашем представлении об искусстве.

Особое положение архитектура получает с появлением такого явления как постмодерн. Некоторые исследователи утверждают, что весь постмодернизм возник в 70-е годы XX века именно из архитектурной практики.

Важное место проблемы архитектуры занимают в семиотике. Французский структуралист и семиотик Р. Барт (1915—1980), и итальянский философ — семиотик У. Эко (1932), считали архитектуру источником революционной новации как в искусстве, так и в процессе смены стиля культуры в целом.

Проблема смысла, способов его включения в архитектуру и другие подобные вопросы занимают тех философов, в чье поле профессиональных интересов так или иначе попадает архитектура.

Это находит выражение во взглядах известного немецкого философа, одного из крупнейших разработчиков герменевтического метода в современной философии и эстетике Ганса Георга Гадамера (1900—2002).

Гадамер трактует феномен понимания как способ человеческого бытия, задачу герменевтики он видит не в искусстве истолкования текста, а в исследовании условий возможности его понимания. Смысл текста как некоторого целого, считает Гадамер, можно постичь через понимание его отдельных частей. Но, чтобы понять смысл части уже необходимо определенным образом понимать целое, т. е. обладать определенным «предпониманием». Процесс понимания имеет диалогическую структуру: понять текст — значит понять вопрос, который этот текст ставит. Но понять вопрос можно лишь в том случае, если мы сами умеем им задаться. Поэтому вторым шагом будет отнести этот вопрос к себе, что ведет к критической проверке нашего «предпонимания». Понимание всегда осуществляется в процессе «слияния горизонтов» интерпретатора и текста, причем интерпретатор не выходит из этого процесса незатронутым, его смысловой горизонт тоже претерпевает изменения. «То, что было застывшим языком литературного произведения, — отмечает Гадамер, — необходимо превратить в свой собственный язык. Только тогда литературный текст становится произведением искусства. То же касается изобразительного искусства, архитектуры» [1, с. 318]. Только тогда, по мнению Гадамера, может быть решена проблема соединения памятников архитектуры прошлого с нашей современной жизнью, где и формы общения, и установки

зрительного восприятия, и особенности освещения и т. п. значительно отличаются от тех, которые были во времена создания этих архитектурных сооружений. Для того, чтобы понять архитектурные сооружения прошлого, не нужно отказываться «от своих привычек зрительного восприятия», так же, как невозможно отказаться от привычного жизненного уклада и всего образа жизни в целом, «но задача объединения дня сегодняшнего и тех каменных реликтов дня минувшего наглядно демонстрирует, что представляет собой традиция. Это не охрана памятников в смысле их консервации, а постоянное взаимодействие современности и ее целей с минувшими временами, которым мы также принадлежим» [1, с. 319]. По мнению Гадамера, каждое произведение искусства «обладает своим собственным временем», причем это время выражается и в восприятии произведения искусства, поскольку зритель для того, чтобы воспринять и картины, и архитектурные памятники «странствует» по ним, причем, по одним медленнее, по другим быстрее. Особенно, считает Гадамер, это касается архитектуры. «Одна из величайших фальсификаций, порожденных репродукциями, приводит к тому, что, увидев, наконец, в оригинале выдающееся произведение мировой архитектуры, мы нередко испытываем разочарование. Оно оказывается не столь живописным, как на фотографиях. Это разочарование свидетельствует о том, что в действительности мы не постигли это строение как архитектурную структуру, как искусство, застряв на внешней привлекательности. Для этого необходимо приблизиться к нему и войти внутрь, выйти из него, обойти снаружи и внутри, чтобы постепенно прочувствовать, что же может дать это здание для ощущения жизни, для развития этого ощущения» [1, с. 314].

Эти общефилософские принципы понимания, выявления смысла вполне актуальны и для интерпретации современного искусства. Гадамер подчеркивает, что наша повседневная жизнь являет собой непрерывающееся движение через одновременно прошлое и будущего, так и искусство охвачено единым горизонтом: как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности — и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию.

Задаваясь вопросом, что такое современная архитектура, «что это; освобождение? или искушение? — когда с помощью новых материалов законам статики противопоставляется нечто такое, что уже не имеет ничего общего с традиционным строительством, с каменной кладкой, а являет собой, скорее всего, совершенно новый вид формообразования. Именно такими представляются архитектурные сооружения, стоящие буквально на голове, или на тонких, слабых опорах, — здания, в которых перегородки, несущие конструкции заменены шатрообразными крышами и перекрытиями» [1, с. 272—273], Гадамер находит ответ в применении основных положений классической эстетики к современному искусству, в том числе и модернистскому, или, согласно его названию, «непредметному» искусству. Пытаясь добраться до эстетического смысла таких видов искусства, как живопись, пластика, архитектура, он обращается к

трем главным принципам традиционного искусства: подражанию, выражению и обозначению в самых широких смыслах этих понятий. Гадамер развивает идеи мимезиса Аристотеля. При подражании открывается подлинное существо вещи, поэтому подражание, по Аристотелю, — это узнавание вещи, когда отпадают случайные черты и сохраняется сущностное. Гадамер же утверждает, что подражание — это не только узнавание и утверждение сущности вещи в ее бытии, но и узнавание реципиентом самого себя. Произведение искусства видится им как своеобразная «игровая площадка», на которой совпадают «узнавание и понимание». Однако узнавание, т. е. подражание, согласно Гадамеру, не характерны для современного искусства, которое развивается в постиндустриальную эпоху, где нет ничего устойчивого, вечного, неизменного: «Притязания современного художника обусловлены новой социальной ситуацией. Это своего рода оппозиция бюргерскому канону восприятия и религии культуры, побуждающая художника использовать нашу активность в своих собственных интересах. Так случается всякий раз, когда при построении кубистической или абстрактной картины шаг за шагом синтезируются отдельные грани образа, возникающие у зрителя при многократной смене точек зрения. Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности» [1, с. 274].

Наиболее общим принципом искусства Гадамер считает осязаемое присутствие в произведении «упорядочивающих духовных энергий», которые могут привести или к созданию некоего самобытного целостного художественного микрокосма, или напомнить нам о каком-то фрагменте культуры, или «при полной немоте» (изобразительно-выразительно-семиотической) явить некую «прадревнюю близость чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний». «Вместе с тем я утверждаю, — пишет Гадамер, — что великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, захватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира. Так было всегда, и несомненно, что конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни. И далеко не случайно, что в процессе создания произведения художник преодолевает напряжение, возникающее между ожиданиями, идущими от традиции, и новыми привычками, вводимыми им самим» [1, с. 274].

В философских рассуждениях об искусстве Гадамер затрагивает и проблемы дизайнера, он обращается к декоративному искусству, выделяя в качестве главной его задачи — ненавязчивость влияния на зрителя: «Действительно, нет ничего более ужасающего, чем назойливые обои, рисунок которых привлекает к себе внимание» [1, с. 285]. Он признает, что дизайнеры могут быть выдающимися художниками, но, тем

не менее, на первом плане у них — функционально подчиненная, прикладная задача.

Но если рассматривать семиотический подход к философии архитектуры, то можно выделить ряд групп. Как замечает В. Уайт, «для некоторых авторов, архитектура, как и другие искусства, представляет собой Дух времени. Для других архитектура должна рассматриваться как выражение социального строя или глубинных аспектов культуры. Прочие же будут склонны изучать архитектуру как самодостаточную систему знаков, с собственной грамматикой, синтаксисом и способами передачи смысла» [4, р. 154]. Исходя из этого, можно выделить три трактовки значения архитектуры:

- как эстетической ценности;
- как выражение определенного социального строя;
- как самостоятельного языка.

Таким образом, несмотря на различное понимание места и роли архитектуры в философии искусства, изучение философских идей прошлого и настоящего дает нам возможность абстрагироваться от привычного восприятия архитектурных

сооружений, посмотреть на них не только с точки зрения утилитарной пользы, но и проследить мировоззренческие предпосылки возникновения того или иного архитектурного стиля, закономерности бытия архитектуры как в пространственной среде, так и в сфере символических отношений. Изменения, происходящие в архитектуре — это не просто смена строительных стилей и инженерных конструкций, но «воплощение духа», отражение мировоззрения эпохи, зримая философия эпохи.

#### Литература

1. Гадамер, Г. *Актуальность прекрасного* / Г. Гадамер; пер. с нем. — М.: Искусство 1991. — 367 с.
2. Лосев, А. Ф. *История античной эстетики. Высокая классика* / А. Ф. Лосев // *История античной эстетики*. — Т. 3. — М.: Искусство, 1974. — 98 с.
3. Шопенгауэр, А. *Основные идеи эстетики* // А. Шопенгауэр. *Избранные произведения*. — М.: Просвещение, 1992. — 479 с.
4. Whyte, W. *How Do Buildings Mean. Some Issues of Interpretation in the History of Architecture* / W. Whyte // *History and Theory*. — 2006. — Vol. 45. — No. 2. — May.

**РЕШИКОВА Светлана Петровна**, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социологии, Южно-Уральский государственный университет. В 1991 году защитила кандидатскую диссертацию. До 2011 года работала заместителем директора по научной работе Челябинского института (филиала) Российского государственного торгово-экономического университета. Сфера научных интересов: теория и история культуры. E-mail: pos0909@rambler.ru

Поступила в редакцию 18 августа 2014 г.

**Bulletin of the South Ural State University  
Series «Social Sciences and the Humanities»  
2014, vol. 14, no. 4, pp. 83–87**

## EVOLUTION OF IDEAS ABOUT ARCHITECTURE IN PHILOSOPHY: PLATO, SCHOPENHAUER, GADAMER

**S. P. Reschikova**, South Ural State University, Cheliabinsk, Russian Federation,  
pos0909@rambler.ru

In this paper reveals the evolution of the views of prominent European philosophers architecture from antiquity to the twentieth century. The architecture has a dual nature : on the one hand — this is a form of art , on the other hand — a purely utilitarian purpose. In this regard, in classical philosophy , the “philosophy of life” architecture is considered as an art form , standing on the lowest level among all of its forms (Plato, Schopenhauer) . It was only in the 20th century formed the aesthetic installation, according to which architecture, as well as other forms of art , it is not only an expression of the spirit of the time , but due time , moreover, it becomes especially important for an understanding of man, his values and culture (Gadamer). Thus, the main conclusion of the article is that changes in the architecture — it’s not just a change of building styles and engineering designs , but “the embodiment of the spirit” , conveying the era, a visible philosophy era.

*Keywords: architecture, art, philosophy of art, aesthetic, utilitarian, aesthetic installation, imitation, human being, the objectification of will, postmodern semiotics.*

#### References

1. G. Gadamer Aktual'nost' prekrasnogo [G. Gadamer urgency wonderful] Lane. German — M. Arts 1991. 367 p.
2. A. F. Losev Istorija antichnoj jestetiki. Vysokaja klassika [History of ancient aesthetics. high classics] Istorija antichnoj jestetiki, t.3. [History of ancient aesthetics , v.3] MA: Art, 1974, 598 p.
3. A. Shopengaujer Osnovnye idei jestetiki [Schopenhauer The basic ideas of aesthetics] A. Shopengaujer Izbrannye proizvedenija [Schopenhauer Selected Works] MA: Education, 1992. 479 p.
4. Whyte W. How Do Buildings Mean. Some Issues of Interpretation in the History of Architecture // *History and Theory*, Vol. 45, No. 2 (May, 2006).

Received August 18, 2014