

УДК 72.01

## **МЕТАФИЗИКА СВЕТА И ЕЁ РЕЦЕПЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ**

**А.А. Шестаков, Р.А. Насыбуллина**

ФГБОУ ВПО «Самарский государственный архитектурно-строительный университет», г. Самара

Статья посвящена осмыслению философского и историко-культурного содержания категории «свет» и ее рецепции в архитектуре. Показана роль естественного света в исторической перспективе. Особое внимание уделяется влиянию метафизики света на концепции формирования архитектурного пространства.

**Ключевые слова:** *свет, категории культуры, картина мира, архитектура, пространство.*

Важным аспектом осмысления социокультурной укорененности познания – наряду с тематизацией целого спектра идеалов и норм научного исследования, а также научной картины мира – является изучение категорий культуры как базового элемента человеческого мироотношения. Пионерами разработки этого эвристически плодотворного «пласта» предпосылок знания явились исследования Ф. Броделя и работы продолжателей его дела в отечественной культурологии и исторической антропологии Г.Д. Гачева и А.Я. Гуревича [1–3; 26]. Что же касается отечественной философии и методологии науки, то здесь нужно указать на инспирирующие труды академика В.С. Степина и вызвавшие широкий профессиональный резонанс духоподъемные работы Киевской методологической школы 80–90-х гг. прошлого столетия [4–7]. Определенный вклад в развитие рассматриваемой исследовательской парадигмы внес и один из авторов данной статьи [8–10]. Несмотря на то, что с течением времени интерес к изучению данной проблемы не ослаб, приходится все же констатировать, что круг категориальных форм, рассматриваемых в названных выше работах, является, как правило, традиционным и ограничивается категориальной сеткой категорий материалистической диалектики – пространство – время, сущность – явления, возможность – действительность и т. д. Следует признать, что названные категории, без сомнения, являются определяющими в структуре человеческого мироотношения, но все же отнюдь не исчерпывают всего спектра его вненаучных и донаучных структур.

Одной из таких категорий является свет. Свет – первый и определяющий фактор феноменального мира. Не случайно поэтому невольное психологическое отождествление процессов *освещения* и *зрения* в качестве когнитивной способности наблюдается повсеместно: единственный источник естественного света для нас – солнце – практически во всех связанных с ним мифологических повествованиях, а также в по-

эзии «смотрит» и «выглядывает». Для греков (а позднее римлян и многих других народов) «видеть» и «ведать» – слова, близкие по значению; более того, такие характеристики, как «зоркость» и «острота» относятся как к описанию органов зрения, так и к уму. Индоевропейский корень *leur- / lour- / lur-* имеет одновременно два значения – «светить» и «смотреть» [11, с. 13]. Связь света с процедурой постижения мира подтверждается и в обыденной жизни. В русском языке, в частности, существует большое количество устойчивых сочетаний, демонстрирующих эту связь: «свет моих очей», «белого света не видеть», «в свете» (с точки зрения чего-либо), «пролить (или бросить) свет» и т. п.

Представления о свете как о божественной сущности воспроизводятся в разные периоды – от египетского бога Ра, древнесемитского Ваала и иранского Ахура Мазда до «солнца идей» Платона. Роль света как символа и связующего звена, с помощью которого можно приблизиться к Богу, была предвидено ещё Библией. Согласно Книге Бытия свет был сотворен Богом в первый день, что свидетельствует о его фундаментальном положении в картине мироздания: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью» (Быт. 1: 2-5). В тексте Книги Бытия содержатся десятки мест, где свет является знаком божественного присутствия, метафорой божественной сущности, а также прямой связью между Богом и людьми. В поздних книгах Ветхого Завета противопоставление света и тьмы уподобляется противопоставлению добра – злу. В Новом Завете в прологе Евангелия от Иоанна (Ин. 1, 1-18) Светом впервые начинает напрямую именоваться сам Бог, а светлость понимается как исконное, непорочное состояние. В этой связи не являются случайными слова Спасителя: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12). Апостол Иоанн повторяет: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин. 1, 5), «вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог... В Нем была жизнь, и жизнь была свет человека. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 1-5), «был Свет истинный, который просвещает каждого человека, приходящего в мир. В мире был, и мир через Него начал быть, и мир Его не познал» (Ин. 1, 9-10). О Свете говорит в проповедях и Христос: «Светильник тела есть око; итак, если око твоё будет чисто, то и все тело твоё будет светло<...> Итак смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма? Если же тело твоё все светло и не имеет ни одной темной части, то будет светло все так, как бы светильник освещал тебя сиянием» (Лк. 11: 34-36). «Все же обнаруживаемое делается явным от света; ибо все, делающееся явным, свет есть» (Еф. 5, 13), – говорит Святое Писание, объясняя, почему именно свет смог послужить наилучшим медиатором, связующим эти столь различные сущности [там же, с. 39]. Из Книги Бытия образ Света

вошел в христианскую традицию Средневековья благодаря Августину и псевдо-Дионисию Ареопагиту, говоривших о Боге как о Свете, Огне, Люмене и Светоносном Источнике.

Феномен естественного света является объектом пристального внимания на протяжении всей истории человечества и занимает уникальное место в контексте человеческой культуры. Онтология света как самостоятельное направление в истории философии науки зарождается в рамках «метафизики света». Появление этого термина можно отнести к 1646 г., когда в Риме вышло сочинение Афанасия Кирхера «Великое искусство света и тени», одна из глав которого носила название «Метафизика света и тени». Сам термин «метафизика света» подразумевает устоявшуюся в рамках античной и особенно средневековой культуры систему теологических, философских и естественно-научных представлений о свете как «объединяющем в себе все сущее первофеномене этого мира, который <...> играет роль посредствующего звена, скрепляющего в единое онтологическое целое такие противоположные друг другу сферы реальности, как чувственное и умопостигаемое, физическое и математическое, вещественное и идеальное, долнее и горнее, тварное и нетварное» [11, с. 6].

Показательной иллюстрацией комплекса парадигмальных представлений о естественном свете может служить его рецепция в архитектуре, поскольку именно архитектура воспроизводит и упорядочивает *метафизические* представления в *физических* конструкциях материального мира. Первым опытом такого рода являются архитектурные монументы, ориентированные на солнце и солярный культ: египетские пирамиды, Стоунхендж и т. д. Древние египтяне проявляли интерес исключительно к физическим свойствам света. Исследователь Древнего Египта У. Бадж отмечал, что в текстах описываются лишь выгоды, которые можно получить от созидательного действия солнечного тепла и света, но нет ни одного суждения, заключающего в себе духовное начало [12, с. 1]. Сходная ситуация наблюдается и в Древней Греции. Там архитекторы применяли естественный свет лишь для выявления структуры и формы объектов, не вкладывая в него идейно-символическую составляющую.

Родоначальником метафизики света считается древнегреческий философ Платон, учивший, «что есть двое владык <...>: один – надо всеми родами и областями умопостигаемого, другой, напротив, надо всем зримым...» [13, с. 292]. Второй из них – солнце – «дает всему, что мы видим, не только возможность быть видимым, но и рождение, рост, а также питание, хотя само оно не есть становление» [там же, с. 291]. Это означает, что «и познаваемые вещи не только могут познаваться лишь благодаря благу, но оно дает им и бытие, и существование, хотя само благо не есть существование, оно – за пределами существования, превышая его достоинством и силой» [там же]. Если благо есть солнечный первообраз, то, стало быть, все существует в меру своей светоносности; а всё бытие, таким образом, есть иерархия света. Можно заклю-

читать, что в философии Платона свет – важный принцип познания, поскольку именно зрение побуждает человека к мыслительным процессам и позволяет узреть «идеи» – суть вещей.

Представления античных философов находят отражение в архитектуре. В классический период свет чаще всего используется для выявления *формы* предметов, их пластики. Например, в афинском Парфеноне свет используется как средство выражения тектоники. В ночи храм массивен и нерасчленён, кубичен и замкнут. Он не рассчитан на серое низкое небо, скудный свет. Для наилучшего восприятия ему необходимо солнце. Именно оно выстраивает храм, прорезая лучами вертикали колоннады, замкнутые в горизонталях фриза, архитрава и ступеней. Углы портика, единые прямые линии фронтона, строгая общая симметрия здания провозглашают параллельность линий и равенство углов непреложной истиной. Светом утверждается структура Парфенона и прежде всего ордер.

Средневековье проявляет живой интерес к окружающей действительности, которую можно постичь sensitивно: ткани, орнаменты, драгоценные камни, цвет, освещение. Поэтому внимание к цвету и свету сначала носило спонтанный характер и сводилось к описанию наблюдаемых явлений и лишь позднее превратилось в предмет метафизических рассуждений и оформилось в научный интерес. В Средневековье свет рассматривается как высшее проявление красоты. Согласно взглядам Фомы Аквинского, чтобы красота явила себя в чем-либо, это последнее должно обладать ясностью, цельностью, созвучием и пропорцией. В максимальной степени этими качествами обладает естественный свет: «Ничего не кажется более прекрасным в телесных вещах, чем солнечные лучи» (цит. по: [14, с. 156]).

Первым среди мыслителей Средневековья, кто заговорил о психологии эстетического восприятия и включил в контекст философской эстетики теорию света, поставив её на метафизическую основу, был Роберт Гроссетест. Этот мыслитель определяет свет как высшую пропорцию: «[Свет] прекрасен сам по себе, потому что его природа проста и вбирает в себя все. Поэтому он в высшей степени един и соразмерен себе самому, будучи себе соразмерным, красота же есть согласие пропорций» [Цит. по: 15, с. 30]. Другими словами, пропорция и гармония обосновывают цельную красоту Бога как источника света, поскольку Творец, являясь в высшей степени простым, представляет собой абсолютное соответствие и согласие себя с самим собой.

Влияние эллинистической философии на христианскую теологию было настолько ощутимым, что отношение творения и творца зачастую трактовалось в духе неоплатоников как отношение эманации, что совершенно не согласовывалось с библейским повествованием о творении. Роберт Гроссетест создал собственную модель световой метафизики, согласно которой эманационный процесс заключен в рамках тварного природного мира, имея своим источником свет как то первое,

что было сотворено Богом наряду с бескачественной чистой материей (см. подр.: [11, с. 153]). Концепция вселенной этого мыслителя основывается на едином потоке энергии света, одновременно представляющем собой источник бытия красоты.

Средневековая метафизика света нашла свое отражение в архитектуре. Пространство готического собора основано на снопах света, которые прорезают мрак нефов, проходя сквозь многочисленные ажурные витражи. Именно этот эффект описывает аббат Сугерий – родоначальник и первый покровитель готического стиля в архитектуре, рассказывая о соборе Сен-Дени: «Зала сияет, освещенная посредине, Ибо сияет слитое воедино с освещающим, и то, что изливает новый свет (*luxnova*), сверкает как само благородство» [15, с. 28]. Интересно, что в богатой латинской лексике для обозначения отраженного света используется слово *splendor*, для света, разливающегося в пространстве, – *lumen*, а слово *lux* означает источник света. Когда аббат Сугерий описывает верхний хор в соборе Сен-Дени, он сознательно называет его *luxnova*, имея в виду, что витраж верхнего хора не пропускает свет, а сам его порождает [16, р. 42]. Свет льется через ажурные цветные витражи, завальцованные в свинцовые жгуты, подобно материальному воплощению Слова Божия. Витражи как многогранные бриллианты преломляют свет, чтобы поймать и сфокусировать каждую крупичку, которая была им послана. Диалог света и массивного камня в готическом соборе, олицетворяя различие тела и духа, возвышает наблюдателя, вознося его от «материального к имматериальному, от телесного к духовному, от человеческого к божественному» [17, с. 257].

Что же касается византийского мировосприятия, и в частности представлений о свете, то на них сильно повлияли воззрения Дионисия Ареопагита, который, в свою очередь, испытывал влияние философии Плотина. Руководствуясь неоплатонической традицией, Святой Дионисий рассматривает связь между чувственным светом солнца и Богом (именуемый им Благом), дарующим миру возможность его бытия. Свет, говорит Дионисий, есть «видимый образ Божественной благодати» [11, с. 94]. Из этого можно заключить, что свет в Византии являлся метафорой божественной сущности. На протяжении юстиниановской эпохи в архитектуре свет становится основным средством выразительности, центральной категорией религиозной культуры, игравшей главную роль в концептуальном построении пространства. Ярчайший образец храмового Византийского зодчества – собор Святой Софии – демонстрирует глубоко продуманную работу архитекторов со светом. Интерьер храма представляет собой иерархию освещенных пространств, вершиной которой является светоносный купол. Такая конструкция отражает модель мироустройства, описанную Дионисием Ареопагитом. Она представляет собой иерархическую структуру концентрических кругов, выстроенных вокруг божественной триады (совпадающей частично с представлением о

Св. Троице). Между собой уровни системы взаимодействуют путем эманации божественной энергии, представляющей собой духовный свет.

Истоки русского храмового зодчества лежат в культуре Византии. Проникновение византийской традиции после крещения Руси, ее взаимодействие с языческим солярным культом укрепило образ света в качестве метафоры божественной сущности символа Света истинного (Ин 1:9). Примечательно, что славянское слово *светь* – означало не только *свет* как некую физическую константу, но и *вселенную, землю*. Центральным образом русских церквей являлся свет, льющийся из окон, прорезанных в барабане купола, олицетворяющий Божественное сияние, исходящее от образа Иисуса Христа в высшей точке купола собора.

Если в Средневековье внимание было обращено к божественной сущности света и его способности производить другой свет («свет света»), то в эпоху Возрождения интерес обращается к тому, что от освещения производна тень. «Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает тела света, а свет никогда не может целиком изгнать тень от тел...» – утверждает, к примеру, Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» [18].

Показательно, что художники Ренессанса резко выступали против применения любых драгоценных материалов в искусстве, поскольку их свечение невозможно контролировать. «Мы видим, – пишет в этой связи Альберти, – как некоторые позолоченные поверхности <...> сияют там, где они должны быть темными, и кажутся темными там, где они должны быть светлыми» [25, с. 209]. Если философ Гуго Сен-Викторский в XI в. сравнивал небо с покровом, шитым драгоценными камнями, а луну с электром, испускающим сияние, то да Винчи, смотря на то же небо двумя столетиями позже, видит иную картину: «...свет звезд дает тени, равные телу, огонь же большие. Тень остается там, где лучи света прерваны...» [18].

Мастер флорентийской школы Мазаччо в начале XV в. в капелле Бранкаччи пишет картину «Исцеление тенью», где тень становится сюжетным ядром всей композиции. Тень, падающая от апостола Петра на страждущих, становится источником благодати Господней. Таким образом, ореол света, традиционно являвшийся воплощением Божественной сущности и святости, трансформируется в ореол тени. В «Трактате о живописи», представляющем собой своеобразную апологию тени, Леонардо да Винчи пишет: «Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену». При этом мрак в трактате, провозглашающем уникальную «прелесть теней», выступает позитивной категорией, тогда как свет – негативной. Более того, идеолог Возрождения заявляет: «Свет есть отсутствие мрака» [там же].

Развитие метафизики света в Новое время отражает гамму острых противоречий общественной жизни того времени. В этот период

претерпевает существенное изменение истолкование человеческой личности. Человек погружается в себя, в свой внутренний мир. Внимание переключается с области объективно действительного в область субъективного и вероятного. Резко возрастает роль воображения и моделирования, приводя к созданию иллюзорной реальности, которая возможна независимо от Бога. Бытие последнего со временем становится избыточным, а затем и вовсе отменяется. В этой связи «Божественная комедия» Данте Алигьери представляет собой яркий пример эстетико-онтологического направления метафизики света Нового времени. Сюжет произведения, как известно, составляет описание восхождения по световым ступеням от мрака к абсолютному блеску, от пестроты и какофонии цветов низшего мира к гармонии на небесах. В процессе восхождения Данте с проводником перемещаются из области чувственного света в располагающуюся над ней область света умопостигаемого: «Мы вознеслись в чистейший свет небесный, Умопостижный свет, где всё – любовь...» [19, с. 39–40]. Подобное эстетическое восприятие света частично обусловлено конгломератом схоластических реминисценций, а также традицией представления божественного в категориях света.

В XVI столетии Николай Коперник выдвигает альтернативную аристотелевской концепцию гелиоцентрической системы мироздания. Будучи христианином-платоником и представляя солнце в виде зримого образа Божества, Коперник вопрошает: «Кто же в этом блистательном храме поместит этот светоч в месте ином или лучшем, чем в том, откуда он способен освещать все сразу? <...> Поистине не без основания некоторые назвали его око мира, духа, правителем» [20, с. 330]. В этот период популярным становится исследование оптических эффектов, призванных продемонстрировать легкость трансформации физической реальности, а также создание некой новой «реальности» в соответствии с желанием экспериментатора.

Ярким представителем геометрической оптики являлся Иоганн Вольфганг Гёте, автор «Учения о цвете». Свет в теории Гёте имеет дуалистическую психофизическую природу: он не представляет собой явление только объективное, поддающееся измерению, и не является лишь субъективным состоянием зрения. Таким образом, наблюдатель и наблюдаемое не существуют отдельно: физическая природа видит себя через сознание, а сознание осознает себя через окружающую действительность. При этом глаза воспринимают форму лишь в результате работы сознания, являясь лишь оптическим аппаратом восприятия, утверждает мыслитель [21, с. 152]. В его предсмертных словах («Свету, побольше свету») обыкновенно видят лишь символ необходимости «просвещения». Тогда как, с нашей точки зрения, в них сквозит глубокая тоска: «Мне свету, ибо я во тьме». Гёте возжаждал света духовного, которым пренебрегал всю жизнь.

Иллюзионизм мировоззренческой картины Нового времени порождает и иллюзорную художественную манеру в формировании архитектурного пространства – барокко. Наиболее полно этот феномен проявляется в храмовой архитектуре. Путем строительства бесчисленных храмов церковь пытается укрепить свое влияние, дискредитированное новой мировоззренческой парадигмой, ориентированной на личность и науку. На протяжении эпохи барокко церковь призвала вернуть мистический взгляд на вещи, пытаясь вызвать широкую гамму религиозных чувств, ошеломить грандиозностью и пышностью пространств. Появляется так называемое «театральное» освещение, при котором сверхъестественные и трансцендентные идеи становятся доступны чувствам. Архитектура барокко моделирует пространство с помощью резких контрастов света и тени. Подобно резким светотеневым контрастам и ослепляющим бликам на картинах Караваджо, неистово вырывающихся из пространства, в итальянских церквях XVII в. используется свет от скрытых источников для того, чтобы смешать мирское и призрачное воедино и в конечном счете визуализировать и популяризовать религиозные убеждения. Сумеречный полумрак нефов по мере продвижения к центральной части храма неожиданно разрезается яркими лучами солнца, проникающими через барабан. Пышное убранство храма, множество бликов, отражений на позолоте, бесконечное пространство живописи на сводах ослепляют человека, заставляя ощутить ничтожность своего существования. Пространство барокко – это целый спектакль света, сулящий будущее небесное блаженство.

Классицизм в отличие от барокко опирается на культ разума и философию просвещения, рационалистические принципы которой выступают против догматов церкви. Подобное материалистическое мироощущение достаточно сильно повлияло на способы осмысления действительности и, в частности, на приемы работы с естественным светом. Рациональная основа нового мировоззрения предопределила потребности архитекторов в точном отражении объективной действительности. В эпоху классицизма наблюдается стремление наглядно передать, выразить материальность здания и его форму. Таким образом, архитектура классицизма вновь возвращается к античным принципам обработки света, который используется так, чтобы рельефом и оттенками теней передать трехмерный материальный объем. Итак, разнообразие принципов работы с естественным светом отражает сложность и противоречивость картины развития философской и научной мысли в рассматриваемый период. Можно обратить внимание, что метафизика света как направление философии заканчивает свое существование, а само понятие «свет» постепенно перемещается из области метафизических исследований в науку.

На протяжении XVIII и XIX вв. происходит радикальный сдвиг в понимании свойств света и его природы. Исаак Ньютон в «Новой теории света и цветов», опираясь на опыты по спектральному разложению



света с помощью призмы, создает корпускулярную теорию, согласно которой явления объясняются различием в размерах частиц. Затем Максвелл выдвигает гипотезу о электромагнитной структуре света, обобщившую наработки многих ученых в области термодинамики, электромагнетизма и оптики. Уравнения Максвелла предполагали наличие электромагнитных волн, распространяющихся со скоростью света, а также устанавливали связь между электромагнетизмом и светом. Наконец, в 1905 г. Альберт Эйнштейн заявляет о существовании фотонов – дискретных неделимых квантов света.

Вполне естественно, что рассуждения о природе естественного света влекут за собой изменения в принципах его обработки в архитектуре и искусстве. Новое понимание света отражено Клодом Моне в его картинах с туманом и дымом. У Сера мы видим молекулярный свет, протекающий в пространстве, покрывающий все тела. Наиболее наглядно тенденции, характерные для применения света в эклектике, можно проследить на примере первых оранжерей: Ботанический сад в Париже архитектора Шарля Руо, оранжерея в Четсуорте Джона Пакстона, Королевский ботанический сад Кью Бартона.

Со временем свет в архитектуре из метафизического пространства переходит в область физической реальности. Можно сказать, что именно в этот период намечается тенденция работы со светом как объектом материального мира, формирующим пространство. Описывая впечатления от пространства теплиц, архитектор Рихард Лукэ говорит о «поэтическом волшебстве воздуха, получившего форму, в которой нет различия между внутренним и внешним. Приходит мысль, что человек научился отливать воздух подобно жидкости: здесь возникает ощущение, что свободный воздух приобрел твердые очертания, после чего форму, в которую он был отлит, разобрали, и мы оказались в монолите, вырезанном из атмосферы» [22, с. 113].

В начале XX в. на смену трехмерному осязаемому евклидову пространству эпохи Возрождения, работавшему по законам перспективы, приходит геометрия Лобачевского, в которой математики оперируют величинами и измерениями пространства, непредставимыми наглядно. Математик Герман Минковский торжественно провозгласил: «Отныне понятие “время” само по себе и “пространство” само по себе осуждены на забвение: они могут сохранить свое существование, лишь вступив в своеобразный союз между собой» [23, с. 259]. Изменение представлений о пространстве и времени дало архитекторам серьезную почву для размышлений. Трехмерные концепции пространства оказываются односторонними и ограниченными, а восприятие пространства из какой-то одной исходной точки представляется теперь невозможным. Характер пространства изменяется в зависимости от положения точки.

Попытки найти новые отношения между внутренним и внешним пространством приводят к использованию новых аспектов окружающей

природы, одним из которых является свет. Американский архитектор Френк Лойд Райт считает, что центральная мысль органичной архитектуры заимствована у китайского философа Лао Цзы, заявлявшего, что «реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, но во внутреннем пространстве». Угловое окно, по словам архитектора, служит признаком этой идеи. Оно выражает собою «разрушение традиционной коробки здания», запуская в пространство *свет*, который начинает литься снаружи, открывая взору окружение [24, с. 188]. Если до сих пор зданию снаружи придавалась скульптурная форма, а изнутри «выдалбливалось пространство, в котором можно жить», то теперь появляется новое понимание сущности архитектуры как «создание интерьерного пространства на свету». С внедрением в практику такого понимания пространства стены как таковые перестают существовать. «Свет, все больше наполняющий здание, стал его украшением и великим благом для обитателей. Высший порядок – это ощущение освещенного солнцем пространства и легкости сооружения, подобной легкости паутины» [там же, с. 190].

Историко-философский анализ онтологии света убедительно свидетельствует, что естественный свет остается объектом пристального внимания на протяжении всего существования человечества. Изучение рецепции метафизики света в архитектуре выявляет последовательное чередование прагматично-реалистичного подхода к обработке света с духовным. Функциональный свет архитектуры как средство выявления формы в Древней Греции сменяется божественным светом Средневековья, разрезающим лучами, льющим через витражи, пространство соборов. За характерным для позднеантичной и средневековой архитектуры комплексом представлений о свете как сущности прекрасного и физическом проявлении божественной сущности приходит рационалистическая концепция света Ренессанса, ознаменовавшая начало Нового времени. Обработка света в барокко и ренессансе следует, в свою очередь, позитивистской установке, воспринимая его по преимуществу как физическое явление, изучающееся в рамках оптики. И, наконец, в XX в. свет вновь возвращает себе метафизическую составляющую.

### Список литературы

1. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV – XVIII вв.: в 3 т. Т. 1. Структуры повседневности: возможное и невозможное. М.: Прогресс, 1986. 622 с.; Т. 2. Игры обмена. М.: Прогресс, 1988. 632 с.; Т. 3. Время мира. М.: Прогресс, 1992. 679 с.
2. Гачев Г.Д. Книга удивлений, или естествознание глазами гуманитария, или образы науки. М.: Педагогика, 1991. 272 с.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

4. Степин В.С. Философская антропология и философия науки. М.: Высшая школа, 1992. 191 с.
5. Социально-исторические и мировоззренческие аспекты философских категорий. Киев: Наукова Думка, 1978. 352 с.
6. Табачковский В.Г. Проблема соотношения категорий философии и категорий культуры в классической и современной буржуазной философии // Категории философии и категории культуры. Киев: Наукова Думка, 1983. С. 205–253.
7. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство. Киев: Наукова Думка, 1977. 251 с.
8. Шестаков А.А. Принцип практики и проблема категориальных определений// Ежегодник Философского общества СССР. М.: Наука, 1985. С. 60–71.
9. Шестаков А.А. Мировоззренческие основания познания: критика идеалистических концепций. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1988. 128 с.
10. Шестаков А.А. Онтология познания: пролегомены к субъектно-гуманистической интерпретации когнитивного процесса. Самара: Изд-во СГАСУ, 2004. 160 с.
11. Шишков А.М. Метафизика света. Очерк истории. М.: Алетейя, 2012. 368 с.
12. Бадж Э.А.У. Египет времен Тутанхамона. М.: Центрполиграф, 2008. 168 с.
13. Платон. Государство // Соч.: в 4 т. Т. III. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.
14. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 626 с.
15. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
16. Camille M. The Gothic Art: visions and revelations of the Medieval World. - HongKong: CallmanandKingLtd, 1996. 192 с.
17. Муратова К.М. Мастера французской готики. М.: Искусство, 1988. 447 с.
18. Да Винчи Л. Трактат о живописи. URL: [http://vk.com/doc5442256\\_157063526?hash=76f984f4d48763ef63&dl=9f5e160a615efde9e9](http://vk.com/doc5442256_157063526?hash=76f984f4d48763ef63&dl=9f5e160a615efde9e9)
19. Данте А. Божественная комедия. М.: Эксмо, 2008. 864 с.
20. Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. 350 с.
21. Гёте И.В. Учение о цвете. Теория познания: пер. с нем. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2012. 200 с.
22. Ямпольский М. Стекло // Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
23. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. 455 с.

24. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А.В. Иконникова, И.Л. Маца, Г.М. Орлова. М.: Искусство, 1972. 591 с.
25. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве // Соч.: в 2 т. М: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. Т. I. 382 с.
26. Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2003. 511с.

## **METAPHYSICS OF LIGHT AND ITS RECEPTION IN ARCHITECTURE**

**A.A. Shestakov, R.A. Nasybullina**

Samara State University of Architecture and Civil Engineering, Samara

The article is aimed at the analysis of the philosophical, historical, and cultural nature of light understanding and its reception in architecture. The role of natural light is considered in the historical perspective. Particular emphasis is made on the influence of the light metaphysics on the architectural space concept.

**Keywords:** *light, categories of culture, world view, architecture, space.*

*Об авторах:*

ШЕСТАКОВ Александр Алексеевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук ФГБОУ ВПО «Самарский государственный архитектурно-строительный университет», Самара. E-mail: ShestakovAlex@yandex.ru

НАСЫБУЛЛИНА Рената Артуровна – ассистент, аспирантка кафедры архитектуры ФГБОУ ВПО «Самарский государственный архитектурно-строительный университет», Самара. E-mail: renata.nasybullina@yandex.ru

*Author information:*

SHESTAKOV Alexandr Alexeevich – Ph.D., Prof., Chair of Social Sciences and Humanities Dept., Samara State University of Architecture and Civil Engineering, Samara. E-mail: shestakovalex@yandex.ru

NASYBULLINA Renata Arturovna – Assistant Prof., Ph.D. student of the Dept. of Architecture, Samara State University of Architecture and Civil Engineering, Samara. E-mail: renata.nasybullina@yandex.ru