

# ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН

## ПРОЛЕГОМЭНЫ К ПСИХОЛОГИИ АРХИТЕКТУРЫ

Предмет предлагаемых размышлений обязан своим возникновением вопросу: возможно ли, чтобы архитектурные формы оказывались способными быть выражением душевного состояния, то есть настроения?

В самом факте сомневаться трудно. Всякое здание производит определенное впечатление: от серьезного, мрачно-угрюмого до радостно-дружелюбного, то есть целую шкалу настроений. Историк искусства в свою очередь тоже без колебаний характеризует эпохи и народы, исходя из присущих им архитектурных творений. Таким образом, способность к выражению признается. Но каким образом?

### *1. Психологические основания*

Звуки музыки были бы лишены всякого значения, если их не рассматривать как выражение некоторого чувствующего существа. Это отношение, которое было в первоначальной музыке, то есть в песне, чем-то естественным, затемнено инструментальной музыкой, но ни в коей мере не упразднено. Мы всегда полагаем в основание услышанных звуков того субъекта, выражением которого они являются.

Точно так же обстоят дела и в мире телесном. Формы становятся для нас значимыми лишь благодаря тому, что мы их постигаем как выражение чувствующей души. Мы непроизвольно одушевляем всякую вещь. Подобное есть древнее стремление человека. Оно обуславливает мифологическую фантазию.

Наш собственный образ нас самих мы подставляем под любое явление. Что мы признаем за условия нашего собственного здорового самочувствия, тем должна располагать и всякая вещь.

И архитектура способна выражать не одни лишь отдельные аффекты, которые проявляют себя в определенных органах. Ее предметом всегда остаются великие бытийственные чувства, настроения, которые оказываются предпосылками равномерно длящегося состояния тела.

Антропоморфное понимание пространственных образований не есть нечто неслыханное. В новейшей эстетике данный акт известен под именем *символизации*.

Историю понятия символа написал Иоганн Фолькельт<sup>1</sup>, снискав немалое признание благодаря более точному пониманию того, на что первыми указали Гердер<sup>2</sup> и Лотце<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Volkelt. Symbolbegriff in der neueren Ästhetik. Jena, 1876.

<sup>2</sup> Помимо «Каллигоны» важные положения содержит и заметка «Пластика».

<sup>3</sup> Lotze. Geschichte der Ästhetik in Deutschland a. v. O. Lotze. Mikrokosmos, II, 3, S. 198ff.

Согласно Фолькельту символизация пространственных образований протекает в следующем порядке:

1. Пространственные образования соотносятся с движением и действием сил – акт, который назвать собственно символическим еще нельзя: прослеживая глазами очертания явлений, мы помещаем линии в течение и бег жизни.

2. Дабы понять пространственное образование эстетически, мы должны подобное движение чувственно сопережить, соучаствуя в нем нашей телесной организацией.

3. С теми или иными порывами и устремлениями нашего тела связывается известное чувство или благополучия, или неудовольствия, которое мы воспринимаем как вызванное теми или иными природными образованиями как таковыми.

4. Дабы, впрочем, именоваться эстетическим, подобное чувство удовольствия или неудовольствия обязано обладать духовным значением, движение тела и физическое чувство призваны быть выражением настроения.

5. Факт того, что мы в эстетическом наслаждении обнаруживаем задействованным всю нашу личность целиком, – это доказательство и того, что в обязательном порядке должно быть наличие в каждом наслаждении чего-то от всеобщего человеческого содержания, от идей, конституирующих человеческое как таковое.

Лотце и Роберт Фишер<sup>4</sup>, на первых порах признавая значение телесного сопереживания, тем не менее со всей очевидностью имели в виду лишь процесс, протекающий в фантазии. Именно так звучит это у Роберта Фишера: «Мы обладаем чудесной способностью вкладывать в объективную форму и присоединять к ней нашу собственную телесную форму». Сходным образом и у Лотце: «Нет настолько хрупкого гештальта, внутрь которого наша фантазия не знала бы как проникнуть посредством сопереживания».

Было бы уместно, не упоминая прочих факторов, в данный момент – и то лишь в виде намека – обратить внимание лишь на то, что может быть названо *аналогией линейного восприятия*.

Под аналогиями восприятия именно Вундт (Phys. Psych. I<sup>2</sup>, 486ff.) понимает отношения родства, которые мы обычно признаем применительно к восприятию диспаратных ощущений, например, глубоких звуков и темных цветов. Если их рассматривать как чистые восприятия, то найти между общее будет затруднительно, но в силу их схожей серьезной эмоциональной тональности они нам кажутся близкими.

Подобные аналогии обнаруживаются и между линиями. Было бы желательно когда-нибудь услышать относительно этого совершенно не

---

<sup>4</sup> Rob. Vischer. Das optische Formengefuehl. Lpz., 1872.

учтенного предмета что-то относящееся к делу<sup>5</sup>. Я, со своей стороны, предлагаю некоторые наблюдения, полученные в результате многочисленных опытов.

Торопливое движение зигзага сопровождается непосредственным воспоминанием о пылающем красном, в то время как нежный голубой присоединяется к мягкой волнистой линии, и причем более вялый нюанс – к растянутым волнам, а более энергичный – к чуть более подвижным. Собственно говоря, и язык использует слово «вялый» одновременно для обозначения и цветовых тонов, лишенных световой силы, и для телесной усталости.

Равным образом говорят и о теплых и холодных линиях, о теплых – применительно, например, к деревянной гравюре, и о холодных – относительно гравюры по металлу. Это те самые контрасты, что опять-таки совпадают с ощущениями, вызванными давлением: твердое и мягкое.

Самая же отчетливая аналогия существует со звуками, где, по всей вероятности, восприятие собственного голоса содействует звукообразованию. Так, всякий оценивает линию с короткими небольшими волнами как тремолирующую в высоком регистре, широкое колебание с малой высотой – как приглушенно-пустые последовательности (Summe). Зигзаг «гремит и звенит как ружейный грохот» (Я. Буркхардт), он действует крайне остро – как пронзительные звуки флейты. Прямая линия – предельно тихая.

Так что имеет смысл и в архитектуре говорить о безмолвной простоте античности и об агрессивных шумах, например, английской готики; или ощущать в какой-нибудь мягко-скользящей линии некоей горы тихие затухающие звуки музыки.

## *II. Предмет архитектуры*

Материя тяжела, она давит вниз и стремится распространиться бесформенной массой по земле. Нам знакома власть тяжести по нашим собственным телам. Что удерживает нас в вертикальном положении, что тормозит бесформенное обрушение-распад? Это сила противодействия, которую мы можем обозначить как волю, жизнь или еще как-то. Я называю ее силой формы. Та самая *противоложность материала и силы формы*, которая движет всем органическим миром, является фундаментальной темой архитектуры. Эстетическое созерцание переносит этот самый интимный опыт нашего тела и на безжизненную природу. В каждой вещи мы признаем волю, что пытается пробиться к форме и призвана преодолевать сопротивление бесформенного материала.

---

<sup>5</sup> Естественно, в данном случае должна существовать поддержка со стороны тех психологов-экспериментаторов, которые занимаются языковыми исследованиями.

Анализируя не впечатление, то есть психическое воздействие архитектуры, а лишь материал, он позволяет себе прельститься следующим выводом:

1. Архитектура воспроизводит идеи природы.
2. Архитектонический материал предлагает в качестве главных идей тяжесть и жесткость.
3. Соответственно задача и искусства – со всей ясностью представлять подобные идеи во всем их противоречии.

Ноша имеет волю, обращенную к земле, носители, в силу своей жесткости, ее воле сопротивляются.

Благодаря всему вышесказанному становится несомненным то положение, что форма не есть нечто внешнее, налагаемое сверху на материал, но нечто такое, что действует изнутри материала в качестве имманентной воли; материал и форма – неразделимы. В каждом материале живет воля, стремящаяся к форме, однако не способная к одному: когда-либо себя изжить. Нельзя также и представлять, будто материал есть что-то безусловно враждебное, скорее, наоборот, невозможно помыслить себе форму, лишенную материала; повсюду образ нашего телесного бытия представляет собой тип, согласно которому мы судим о всяком ином явлении. Материал представляет собой злой принцип лишь в той мере, насколько мы понимаем его как враждебную жизни тяжесть. Состояния тяжести всегда соединены с умалением жизненной силы. Кровь течет медленней, дыхание становится неравномерным и прерывистым, тело лишается тонуса и никнет. Это все моменты неравновесия, тяжесть, как кажется, одолевает нас. У языка на этот случай есть свои выражения: *тягостное* настроение, *подавленность* и т.д. Я не берусь исследовать, какие нарушения физического рода за этим стоят: достаточно того, что это состояние *бесформенности*.

Все живое пытается ее преодолеть, добиться регулярности, равновесия в качестве такого образа действий, что соотносится с природой. В этом стремлении органической воли пронизывать тело задана отношение формы к материалу.

Архитектура достигает своих вершин в той момент и там, где из нерасчлененной массы проступают отдельные органы и где каждый член, самостоятельно следуя своей цели, выглядит функционирующим так, чтобы и не нанести ущерба телу целиком, и не быть этим телом подавленным.

Схожую цель преследует и природа в своих органических образованиях. Самые низшие существа – это одно целое без членения, необходимые функции или исполняются «псевдоорганами», что обычно выдвигаются из общей массы и в ней вновь исчезают, или для исполнения тех или иных обязанностей предназначен один орган, который в таком случае работает крайне мучительно. Высшие существа, напротив, являют систему дифференцированных частей, способных действовать независимо друг от друга. Требуется навык, чтобы полностью развить подобную

самостоятельность. Рекрут поначалу не в силах маршировать, не вовлекая в движение все тело, ученик-пианист не способен поднять отдельно один палец.

Неприятное ощущение от таких состояний, где нельзя в полной мере задействовать волю, где она как бы остается встроенной в материал, похоже на чувство, сообщаемое нам недостаточно артикулированной постройкой (романский стиль весьма богат примерами такого рода).

Если самостоятельность частей указывает на высшее совершенство организма, то тогда для нас творение оказывается тем более значительным, чем более несхожи друг с другом части. Готика, повторяющая во всех своих частях один и тот же паттерн, предлагает бесконечную множественность подобных и сходных между собой частей и потому должна располагаться позади античности, которая ничто никогда не повторяет: *один конкретный* колонный ордер, *один единственный* антаблемент, *один определенный* фронтон.

Однако же я прерываю эти наблюдения. Они могут быть работать с пользой лишь в том случае, если архитектурный организм уже знаком во всех своих частях. Что мне хотелось показать – так это лишь то, что мы в непосредственном чувстве мерим той же мерой как совершенство архитектурного образования, так и совершенство живых тварей.

Переходим к всеобщим законам формополагания.

### *III. Форма и ее моменты*

Дабы иметь твердое основание, я принимаю определение формы, как его дает Фр. Фишер в «Самокритике» своей Эстетики (Krit. Gänge V).

Он различает два внешних и четыре внутренних момента.

Первые суть следующие:

1. Ограничение в пространстве,
2. Масса, соответствующая напряжению нашего созерцания (для нас здесь несущественно).

Необходимость для всякой вещи отграничения от своего окружения для того, чтобы быть индивидуумом, – это *conditio sine qua pop.* Относительно же характера отграничения должен быть отдельный разговор.

В качестве внутренних моментов выступают следующие:

1. регулярность,
2. симметрия,
3. пропорции,
4. гармония.

Если я возьмусь развивать подобное понятие, то во главу угла помещу в качестве лозунга уже сформулированное положение: моменты формы суть ни что иное, как условия органического бытия и как таковые не имеют никакого значения для выражения. Они предлагают лишь схему жизненного.

*Регулярность* определяется как «равномерное возвращение различаемых, но схожих частей». Фишер в качестве примера называет колонный ордер, последовательность декоративного паттерна, прямую линию, круг, квадрат и т.д.

Я думаю, в данном случае в первую очередь неизбежен упрек в неточности: *регулярность* чередования обязательно надо отделять со всей решительностью от «*закономерности*» линии подобной прямой, фигуры, подобной квадрату или кругу, равным образом, в соответствии со словоупотреблением, надо показывать и противоположность угла в 90 градусов углу в 80.

Трудно уразуметь, как подобные вещи вынуждены находить себе место внутри одного и того же определения.

Разница между регулярностью и тем, что я в данном случае пока обозначаю как закономерность, покоится на весьма глубоком различии: *здесь* мы имеем перед глазами чисто интеллектуальное отношение, *там* – *физическое*. Закономерность, которая заявляет о себе в прямом угле или в квадрате, не имеет никакой связи с нашим организмом. Она не вызывает чувство удовольствия как приятная бытийственная форма, она не есть всеобщее органическое жизненное условие, но предпочитаемый нашим интеллектом случай. Регулярность же последовательности, напротив, есть для нас что-то исполненное ценности, ибо наш организм в своем функционировании и в соответствии со своими задатками жаждет регулярности. Мы дышим регулярно, мы равномерно передвигаемся, всякая длящаяся деятельность протекает в периодической последовательности. Другой случай: факт того, что пирамида возносится под углом ровно в 45 градусов, обеспечивает нас чисто интеллектуальным удовлетворением, наш организм остается к этому равнодушен, он имеет дело с отношениями силы и тяжести, в соответствии с чем и выносит свое суждение.

Необходимо максимальное прояснение принципиального различия двух данных факторов.

Совершенно изолированно, однако, эти факторы наблюдать практически невозможно, так как всякое интеллектуальное отношение обладает и некоторым физическим значением. Однако в соединении составных частей выделить один элемент как правило непросто.

Для характеристики, то есть для выражения произведения искусства, интеллектуальный фактор чуть ли не вовсе лишен значения. Конечно, легко узнаваемый порядок усиливает повод для радости, и, наоборот, порядок крайне сложный, не разрешимый для интеллекта, когда именно *мы* расстраиваемся из-за неудачных попыток уразумения, – такой порядок сам, как кажется, приобретает характер опустошительной неприятности. И, наконец, где замысел читается чересчур легко, там, как результат, обычно возникает впечатление безотрадности и скуки.

Важным оказывается интеллектуальный фактор лишь с формальной точки зрения, так как он гарантирует *самоопределение*

объекта. Где мы обнаруживаем строгое правило, понятные числа, там мы знаем: здесь случаю не место, эта форма – результат желания, объект сам себя определяет (естественно, подобное может происходить только в рамках физически-возможного). Интересное наблюдение: раннее искусство, которому было свойственно (в котором было принято: ankommen) противопоставлять случайности природных форм намеренные, желательные гештальты, верило в возможность достигать указанной цели исключительно через подчеркнута резкую закономерность. Лишь в более позднее время стало возможным впечатление необходимости обеспечивать и посредством свободных форм.

*Симметрия.* Фишер определяет ее как «противопоставление подобных частей в соотнесение с разделяющим их средоточием, которое им не подобна». Со всем этим можно полностью согласиться в той мере, насколько ясно то, что здесь даже не требуется упоминать о необходимости равенства частей справа и слева относительно *заданного* средоточия. Активное построение дефиниции заставляет поверить в то, что в понятии заключено и *утверждение* средоточия, что совершенно неверно, ибо там, где средоточие отсутствует, например, в случае простой регулярности, невозможно говорить об асимметрии.

Требование симметрии производно из задатков нашего тела. Так как мы устроены симметрично, то нам верится в возможность наделить этой формой и всякое архитектурное тело. Не потому, что мы принимаем свой родовой тип (фенотип) и как свой с точки зрения предельной красоты (такое мнение уже высказывалось), а исключительно потому, что так нам приятнее.

В том, как действует асимметрия, о которой у нас уже был повод вспомнить, отношение проявляется со всей ясностью: мы ощущаем телесное неудовольствие; идентифицируя себя с объектом в символизирующем созерцании, мы ощущаем, будто нарушена симметрия нашего человеческого тела, будто поврежден какой-то его орган.

Из происхождения потребности в симметрии происходит и ее безусловная действительность. Впрочем, нередко можно встретить мнение, будто симметрия должна непременно смягчать свою закономерность, не нанося ущерба чувству удовольствия. Фехнер (*Vorschule der Ästhetik*) приводит пример чашки, у которой лишь одна ручка. Однако именно здесь наш принцип удерживается лучше всего. Непроизвольно для нас сторона с ручкой становится *задней стороной* чашки, так что симметрия сохраняется. И как только задаются две ручки, отношения вновь смещаются и мы воспринимаем некую аналогию наших рук.

Но всего этого достаточно для вывода, что выражение как таковое в симметрии как таковой присутствовать не может – так немного открывается человеку душевных моментов в равенстве рук.

Больше сложностей создает *пропорция*. Это совершенно не развитое понятие. Определение Фишера (пропорция предполагает

неравенство и утверждает властвующий над ней порядок) говорит немного, как это признает и он сам. Мало что можно добиться добавив, что пропорция касается вертикального направления, так как в этом случае она уже не подходит для плоскостей (отношение  $h$  и  $b$ ), где тоже говорят о пропорциях. А о высоте и ширине говорят еще и то, что будто носители обязаны быть пропорционированы относительно груза.

Во всех этих случаях обнаруживается одно: речь идет об отношениях различных частей друг к другу. Назовем их *силой* и *грузом*, все равно это не решает вопрос о симметрии: носитель обязан соответствовать свои задачам – это, понятно, принцип физический.

Далее, мы обязаны связать в «отношение» *высоту* и *ширину* (1:1, 1:2), и золотое сечение – это именно такое «отношение». Однако об этих вещах я буду говорить в разделе о выразительной силе пропорций. Вопрос не относится к нашему делу, так как он не предполагает никакой всецело необходимой и одновременно безвыразительной формы.

Наконец, касательно *вертикального* построения совершенно неуместны попытки принять в качестве главного принципа исчислимый порядок, так как здесь появляется качественный момент: переоформление сопротивляющегося материала снизу вверх. В случае симметрии элементы оставались качественно одинаковыми. Здесь же нижние части поддаются преобразованию (*Durchdringung*), становясь тяжелыми, нагруженными, верхние – легкими. В данном случае числовые отношения, подобные золотому сечению (Цайзинг преувеличивает его ценность), могут признаваться в качестве чего-то вторичного, впрочем мы обязаны видеть с максимальной отчетливостью тот самый качественный переход по направлению снизу вверх. Законы этого перехода избегают какой-либо математической определенности. Рустованный этаж одинаковой высоты с находящимся над ним этажом с *гладкими* стенами, действует не как 1:1. Оптическая плоскость при неодинаковом материале – уже не решающий фактор.

И в данном случае принцип тоже заимствован из органического устройства. В наиболее исполненном виде мы обнаруживаем подобное развитие от грубого к тонкому у человека. Вундт (*Phys. Psych.* II, 186) обращает внимание на то, что имеет место повторение гомологичных частей: «в руках и кистях повторяются в тончайших и совершеннейших формах ноги и ступни. Грудь повторяет схожим образом форму живота. В то время как все иные части лишь дважды повторяются в вертикальном членении фигуры, сверху туловища добавлена еще голова, которая в качестве наиболее развитой и ни в каком ином гомологичном органе не предзаданной части венчает собой целое». В этом принципе вертикального развития архитектура располагает богатейшей возможностью характеристики, но это уже не пропорции, не формальное, но содержательное определение. И потому об этом лишь в дальнейшем.

#### IV. Характеристика пропорций



«Решающее в архитектуре – это мера, отношения высоты и ширины» (Герман Гримм).

Они определяют характер постройки по-существу.

Поэтому мне кажется весьма стоящим определение выразительной ценности пропорций.

Сперва выделим то, что принадлежит интеллектуальному фактору: пропорции подобные 1:1, 1:2, 1:3 действуют удовлетворяюще, ибо они гарантируют самоопределение. Правило, которое тут же высвечивается перед нами, избавляет нас от вопросов: почему так? Почему не иначе? Форма являет себя нам как необходимая. Но в этом пока еще нет никакого выражения.

Можно вспомнить то, что мы прежде говорили о механическом значении всех формальных отношений, и не будет никаким противоречием, когда я отношение  $h$  и  $b$ , вертикали и горизонтали уподоблю отношению покоя и устремления, обнаруживая тем самым выразительную ценность пропорций. Физический фактор, таким образом, и в данном случае – нечто характеристическое.

Немалый интерес представляет собой взаимоотношение между пропорциями и *темпом дыхания*. Несомненно, очень тонкие пропорции производят впечатление торопливой устремленности ввысь, которая сопровождается почти что остановкой дыхания. И это естественно: сразу возникает представление о зажатости, которая лишает нас всякой возможности глубокого, свободного ритма ничем не скованного дыхания. Так действуют удушающе-гнетуще готические пропорции: нам должно быть достаточно пространства для дыхания, но живя внутри этих форм и вместе с ними, мы совершенно точно ощущаем, как они сдавливают друг друга, теснясь вверх в самоизнуряющем напряжении. *Линии* кажутся убегающими с нарастающей *торопливостью*. В данном случае в качестве примера того, как несущественно движение глаз [для восприятия] торопливого линейного потока, можно было бы указать на впечатление, производимое волнообразными линиями с неравной высотой колебания: короткие колебания кажутся нам стремительными и проворными, длинные – наоборот, спокойными, часто утомленными. Там – полное жизни скорое дыхание, здесь – вялые, замедленные вдохи и выдохи. Колебание в ширину придает дыхательному ритму длительность, в высоту – глубину. Этот момент выявляет значение темпа респирации для выражения настроения и очень важен для исторической характеристики. Можно произвести следующее наблюдение: народы, чем старше они становятся, тем более они настроены на то, чтобы в своей архитектуре братья дышать интенсивнее. Как тихо и спокойно тянутся линии архаических дорических храмов: все в них привольно и неспешно – и размеренно. А в ионике – уже поспешное движение, поиск изящного и легкого, и чем ближе античная культура к своему завершению, тем больше она исполняется лихорадочного ускоренного движения. Народы,

которых отличает горячая кровь, добиваются наивысших результатов. Вспоминается удушающая суэта арабской линейной декорации. К сожалению, я должен сейчас ограничиться намеками, историческая психология или скорее психологическая история искусства должна, наверное, обладать возможностью со всею скрупулезностью проследить нарастающие темпы линейной динамики, как раз-то и обнаруживая тот факт, что всегда прогресс первым обнаруживается в декорации.

Кстати, помимо плоскостных пропорций, существуют и иные средства достижения впечатления стремительного бега. Но здесь я вынужден эту тему остановить.

Пропорции представляют собой именно то, что есть самое личное в народе. Если еще привлечь дополнительно и систему декораций, то [становится понятным], что именно в соразмерности высоты и ширины всякий раз прорывается на поверхность народный характер. Кем останется не замеченной в итальянской готике национальное предпочтение широких, спокойных отношений? И, наоборот, кто не обнаружит на Севере неизменное удовольствие от всего высокого и украшенного башнями? Можно прямо сказать, что противоположность южного и северного ощущения жизни со всей выразительностью проявляется в разнице между пропорциями горизонтальными и вертикальными. Там удовлетворенность спокойным бытием, здесь – без усталости движение вперед. И в истории отношений, характеризующих фронтон, можно, к примеру, можно обнаружить все развитие мировоззрения. Я не боюсь возражений, что все это, мол, только шалости (*Spielereien*). Хотя уже дошли до того, чтобы усматривать в узких готических стрельчатых арках просто результат технического развития, и признавать за дилетантов тех, кто желал бы в этом видеть нечто большее. Но если все-таки взглянуть на общие взаимосвязи, то не трудно углядеть того самого изящного человека, что встречает нас с полотен эпохи; как все тут растянато, как грациозно-застыло всякое движение, как растопырен каждый палец! Не удивительно, что и архитектура резко и остро устремляется ввысь, забывая торжественный покой, столь присущий романским постройкам. Взаимосвязь между телесной конституцией и преобладающими отношениями обнаруживается здесь со всей отчетливостью. Но определяет ли физическая история человеческого тела формы архитектуры или они обуславливают ее, – это тот самый вопрос, что ведет нас далеко за пределы наших намерений двигаться.

Быть может, уже по ходу до сих пор излагавшихся рассуждений, могло пробудиться соображение касательно того, допустимо ли вести речь лишь об одном, пусть и главном отношении, тогда как любое здание являет всю полноту многочастных пропорций. Дабы успокоить такого рода сомнения, я бы хотел в виде опыта ввести понятие «*средних отношений*». Всякий обязан согласиться, что в готической архитектуре можно говорить как раз об одной сквозной пропорции, но данное понятие

правомерно и для всякого иного стиля. Оно обозначает, совершенно по аналогии со «средним тоном» в музыке, нечто, относящееся к норме, естественное распространение, по которому модулируются затем и другие пропорции, действуя в постоянной соотнесенности с этой нормой именно как ее сужение или расширение. Таким образом, имеет место комбинаторное влияние: отношения смягчающие должны пониматься не сами по себе, а в восполняющей их взаимосвязи. Исторически возможно показать, что комбинации нарастают по мере достижения искусством своей зрелости. Старое искусство может предложить исключительно простые, очевидные отношения<sup>6</sup>.

#### V. Характеристика горизонтального членения

Принцип горизонтального членения обозначается как *симметрия*. Однако симметрия – это только требование того, чтобы части, расположенные вокруг неподобного им средоточия, были подобны между собой. В этом не заключено никакого выражения, как я уже сказал выше. Существенным является то, что, доминируя, средоточие этих частей себя выделяет и тем самым порождает вокруг себя зависимые элементы. Так как вся история архитектурных образований принципиально родственна развитию органических творений, то допустимо и в данном случае сослаться на положение, взятое из морфологии: «субординация частей указывает на более совершенное творение. Чем больше сходства между частями, тем меньше между ними субординации». Так что прогресс в развитии – это членение масс, которые сами по себе в своей целостности неизменно замкнуты внутри себя и желают лишь одного – неподвижности.

Архитектурное образование тем самым сближается с человеческой организацией и обретают способность выражать все то, что возможно сказать внутри отношений телесных членов к человеческому телу как таковому. Характерное всего этого заключено в большей или меньшей самостоятельности этих частей. Если чувство свободы – результат, говоря вообще, только развития частей, выходящих из массивного тела к собственной жизни, то воздействие будет тем радостнее, чем непринужденнее соединение со средним звеном. Мы вновь обнаруживаем здесь то самое ощущение чего-то раскованного и необремененного, которое пробуждается в нас всяким радостным настроением. «Так свободно, так привольно!» – вырвалось как-то у Фишера.

И наоборот, замкнутые боковые части, лишённые собственной силы, указывают на безусловную зависимость, на полное повиновение

---

<sup>6</sup> Выявление законов подобных модуляций здесь не совсем уместно. В дальнейшем я еще раз обозначу то, что можно сказать касательно гармонии сквозных отношений.

воле (Wille) середины, подобно тому, как энергичное воление (Wollen) у человека высказывает себя в членах, плотно прижатых к телу.

Заданному принципу нетрудно найти применение, и нет нужды перечислять все возможные случаи. Принцип понятен благодаря нашей телесной организации и динамике нашей экспрессии. В использовании этого принципа архитектура, естественно уже не зависит от аналогии с человеком, она комбинирует чисто схематически.

Симметричное членение или нечетное разделение (трех- или пятичастное) мы используем в случае всего самостоятельного, так как выделенная, неподобная частям середина репрезентирует как раз внутреннюю собранность, аналогично заданному устройству нашего и всякого животного организма.

*Асимметрия* обнаруживает себя в легком случае как смещение равновесия, в тяжелых – она указывает нам на необходимость воспринимать каждую часть как индивидуум и принимать целое в большей степени как случайное собрание, чем как органическое соединение.

От монументальных построек мы ждем сегодня безусловную симметрию: достойное уравновешенное состояние. Средневековые же немцы, а также и Ренессанс, как кажется, думали иначе: они рассчитывали на то, что каждая часть обязана на своем месте действовать сама по себе, по всей видимости, они не придавали значение тому целому, которое *на нас* из-за подобной несвязанности по большей части производит впечатление чего-то весьма проворно-веселого и совершенно не приподнято-серьезного. Мы можем стерпеть такую свободу разве что в частных или сельских постройках.

Специфическая потребность однако, склоняет наше время в его домашне-декоративном искусстве к асимметричному. Покой и простота стабильного равновесия заставляют скучать; со всем напором предаются поиску движения, возбуждения, короче говоря, – состояний неуравновешенности; больше не испытывают потребности в отраде и утешении, но стремятся к «расслаблению и рассеянию, когда желанным делается или бесформенное, или пестрое», как однажды выразился Якоб Буркхард. Кто хочет, может отыскать примеры этой мысли в современных салонах. Они предлагают их с преизбытком.

Заводить разговор о *ритме* чередования кажется делом рискованным. Однако, коль у нас перед глазами *чередование* различаемых частей и, тем самым, – элементов такта, то почему не явится более сильному подчеркиванию второй или третьей части ритма? Пример: Церковь Архангела Михаила в Хильдесхайме, где за двумя колоннами всякий раз следует столб. Но все-таки такого рода ритмизация – нечто не совсем обычное; ведь от более сильного элемента мы требуем более сильного эффекта, чего здесь нет. Однако существует и иная возможность, так как мы имеем многочисленные и многочастные чередования, следующие друг *рядом* с другом и друг *над* другом. И более

слабые члены между более сильными призваны им подчиняться точно так же, как и легкие сопровождающие фигуры в музыке – более медленной, но последовательно развивающейся главной теме. На самом деле в возникающем таким способом ритме наличествует момент существенный и значимый, играющий в общем впечатлении от целого роль, которую трудно переоценить.

Возьмем греческую храмовую архитектуру:

Все колонны между собой равны, равно как и расположенные над ними триглифы; если же на одну колонну приходится два или три триглифа, то есть, другими словами, если пространство между соответственно двумя колоннами поделено на две вторых или на три третьих, то из этого получается ритм. Промежуток между триглифами, соответствующий колонне, преподносится со всей непосредственностью как обладающий более сильным звучанием.

В обоих случаях действие совершенно различное. Если триглиф попадает на центр тяжести фрагмента антаблемента, то есть, если говорить со всей точностью, – на середину интерколумния, то там как результат у нас возникает впечатление строгой связанности. И наоборот, если эта точка остается не акцентированной, то свое легкое и веселое действие оказывает свободный порядок. Несомненно, все это не есть исчерпывающее объяснение. Хорошо поступают те, кто вспоминает о значении четырех- и трехчетвертного ритма применительно к нашему, [то есть человеческому] движению: нам легче маршируется в трехчетвертном такте. Акцентированный шаг не каждый раз попадает на одну и ту же ногу но оказывается переменным, и поступь становится легкой и парящей<sup>7</sup>.

Я отказываюсь приводить здесь прочие случаи: можно сказать вообще, что старому, строгому искусству соответствует двойное членение. Греческо-римское искусство только в позднее время стало использовать, если мне позволено будет так выразиться, столь возбуждающее средство как трехчетвертной такт. Впервые я нахожу его в круглом храме в Тиволи.

---

<sup>7</sup> Стоит поразмыслить и о том, что мы, обозначая момент чередования, обязаны в качестве объяснения привлекать то самое, что мы выше определили как двух- или трехчастное членение. Мне представляется невозможным решиться на это даже для самого себя, так как многочисленные наблюдения и опыты не дали пока никаких результаты.



Круглый храм Сивиллы в Тиволи (I век до н. э.)

И тогда величайшая несвязанность обнаруживается в отсутствии созвучия между ритмами разных рядов. Такое происходит у многих построек Ренессанса, например, у Темпьетто в Сан Пьетро ин Монторио (Рим) или в вестибюле Санта Мариа ин Ареццо, и во многих иных.

#### *VI. Характеристика вертикального членения*

Мы постигаем нарастающее по направлению вверх сквозное оформление материала как принцип вертикального построения.

У людей подобное сквозное оформление состоит в образовании более мелких органов, которые и при теле способны к более свободно двигаться, и сами по себе, в себе самих, обнаруживают многочастное членение. В этом смысле для сравнения – ноги и руки.

И тогда нечто схожее – это расчленение закрытой массы, которая является, например, нашему взору.

Что этому соответствует в архитектуре? Она членит свой материал тем же способом и пронизывает стену проемами. Проем увеличивается в размерах, членения становятся тоньше, органы – самостоятельнее. Опора, сперва явившись в качестве пристенного столба, может стать свободной колонной благодаря пьедесталу. Однако я не намерен углубляться в детали, мне важен только принцип: распространение вертикально действующей силы.

Эта сила представляется нам сходной и в колоннах, и в окнах, и в карнизах. Во всех случаях – это тяга вверх, которая противопоставляет себя тяжести и, как правило, ищет свое завершение в коноидной форме. Внизу у нас все массивное, нерасчлененное, неразрывное: это есть базис, цоколь; здесь невозможно не учитывать всю силу тяжести. Рустированный цокольный этаж вовсе не нуждается в оконных проемах, и здесь, как кажется, не исключена опасность поглощения проемов

подобной массой, когда она стремится снова слиться воедино. Мы все это принимаем и понимаем, это не заставляет страдать и не отягощает наше чувство. Но если отсутствуют проемы наверху и материал продолжает пребывать в своей нерасчлененной целостности, то тогда вещь переживается нами как слепая, как плененная в каком-то спертom существовании<sup>8</sup>.

Архитектура приближается здесь к человеческому телу весьма значимым образом: со всей определенностью возникают аналогии физиогномического свойства.

Разные времена по-разному воспринимали подобное отношение.

Полуциркулярная арка примечательным образом веселее, чем арка стрельчатая: та спокойно расточает себя – насыщенное кругление; эта же – в каждой линии заключенная воля, напряжение, не минуты покоя – кажется, будто она стремится непрестанно расщеплять стену – все выше и выше.

Со стремлением задавать в каждой форме выражение концентрированного желания в готике соединяется отвлечение к любому материалу, который равнодушно распластан у ног. Все вялое, неуверенное не выносится; что готика посредством своей воле не может пройти насквозь, что не может пронизать – такое должно исчезнуть. Поэтому вся масса приходит к своему полному растворению, горизонталь уходит на задний план и в непрестанном вознесении утоляется жажда, освободившись от всякой тяжести, на предельной высоте прорезать воздух.

Разлагать целое здание на функционирующие элементы означает желание чувствовать каждый мускул своего тела. В этом состоит сущностный смысл готики. Я позднее к этому еще вернусь. Где это стремление постоянно обнаруживает себя в истории, там оно оказывается симптомом высокого волнения.

Радостный покой классической эпохи не знает ничего подобного. В греческой архитектуре материалу предоставлено обширная сценическая площадка, давление веса балки исполнено значимости и в незначительной высоте фронтона проявляется лишь незначительное преобладание вертикальной силы. Грек не стремился смахнуть материальное, он радовался силе, которая обнаруживает, как что-то ей сопротивляется, и не видел в этом нарушение чьих-то прав, и не требовал безудержного и бесцельного возношения.

---

<sup>8</sup> Господин профессор фон Брунн обратил мое внимание на противоположный, как может показаться, пример: на Дворец Дожей в Венеции, заметив, впрочем, что это скорее исключение, подтверждающее правило. Собственно говоря, мы имеем здесь прежде всего расположенную над ложами нижнего этажа мощную верхнюю стену с небольшим числом окон, которая, однако же, прежде покрыта сплошным орнаментом, то есть пронизана формальными элементами и потому не производит впечатление тяжелой; но если идти дальше – и это куда важнее – эта стена не завершается венчающим карнизом, но скорее растворяется в остроконечном орнаменте.

Для современного духа показательна его склонность со всем усердием и мучением извлекать форму из материала. Он не желает видеть ничего готового, только становящееся, планомерную победу формы.

Руст Ренессанса четко выражает эту мысль. Затем этот мотив в стиле барокко доводится до крайности, форма как будто вывинчивается из сырой скальной породы.

Античность представляла совершенное одновременно и в чистом, и в законченном виде, как будто иначе никак быть и не могло.

### *VII. Орнамент*

Что такое орнамент? Ответ многообразным способом затуманен из-за того, что или задавались вопросом о каноническом значении каждого элемента, как это делает Бёттихер в своей «Тектонике эллинов», будучи убежден в необходимости поиска замкнутой системы, или мучили себя вопросом об историческом возникновении той или иной формы.

Я нахожусь в более счастливом положении, желая знать лишь одно: как *действует* орнамент?

Вагнер (Handbuch der Arch. IV. 1, 31ff) привычным образом различает орнамент декоративный и конструктивный, не находя ничего другого сказать о декоративном кроме того, что он «чувствительным образом призван оживлять мертвые поверхности и застылые членения», ставя одновременно задачу конструктивному орнаменту «посредством стиля подчеркивать и украшать определенные художественные формы, относящиеся к структурным элементам».

Важно прояснить то, что давление никогда эстетически не может быть действенным. Самоопределение – это первая заповедь. Каждая форма призвана быть довлеющим основанием самой себя. И здесь как раз этот случай. Колонна распространяется вверх, ибо это соотносится с целью вширь охватывать нагрузку не по причине своей зажатости<sup>9</sup>; колонна содержит в себе еще достаточно силы и для того, чтобы снова сжаться-стянуться (непосредственно под абаком). И именно в массе – насколько далеко она способна расширяться – заложена гарантия ее (колонны) самоопределения. Она расширяется на столько, на сколько распространен абак. Но абак – и тут остается лишь поражаться тонкости архитектурного чувства греков – этот самый абак оказывается пропорциональным отпечатком всего антаблемента. Это значит, что колонна точно знает, что ей полагается нести, и поступает соответствующе.

В ионической архитектуре, как мы уже заметили, обнаруживает свою действительную ценность стремление к более свободной подвижности. Кроме того, больше уже не хотят нести столько тяжести. Колонны разгружаются и по существу более облегченное впечатление достигается

---

<sup>9</sup> Не отрицается, естественно, и эластичная (гибкая) уступка.



посредством того, что в волютах происходит избавление от преизбыточной силы (это не случается в дорических колоннах, лишенных раскраски). При сравнительных оценках дорических и ионических колонн у меня нередко был повод слышать следующее: ионическая колонна свободно и высоко держит голову, дорическая ее склоняет. Кажется, древние сами испытывали это впечатление, если можно было, по крайней мере, Теламона с Акраганта и кариатиды с Эрехтейона обозначить дорическим и ионическими. Я думаю, это справедливо. Более того, мне представляется, что для какой-нибудь личности, не видевшей ни Теламона, ни кариатид, характеристикой дорической колонны с ее эхином могли бы стать совершенно схожий отвод локтя и склонение головы и равным образом волюты ионической колонны оказались обозначением ниспадающих волос некой полностью распрямившейся фигуры.

Отношение двух стилей можно проиллюстрировать удачными словами Гёте (из заметки о строительном искусстве 1788 года): «Человеческому естеству свойственно всегда устремляться все дальше и дальше, даже за пределы его собственной цели, и столь же естественно, что в отношении толщины колонны к ее высоте глаз постоянно ищет стройное, а дух верит, что он обретает тем самым *еще больше величия и свободы*».

### *VIII. Принципы исторического суждения*

До сих пор мы понимали человека согласно присущим ему всеобщим отношениям как меру для архитектуры; этот принцип допустимо распространить и дальше; архитектурный стиль воспроизводит положение и движение человека своего времени. В первую очередь в costume находит себе выражение тот способ, каким желают держаться и вести себя, и не трудно показать, что архитектура согласуется с костюмом эпохи. Я мог бы на этом принципе исторической характеристики настаивать тем энергичнее, чем менее я в состоянии подробно вдаваться здесь в данную мысль.

В качестве примера мог бы служить готический стиль.

Схоластика и спиритуализм могут быть приписаны готике в качестве ее выражения только, если иметь в виду в качестве второй посылки (промежуточного звена) то, в чем психическое непосредственно преломляется в телесную форму. Изоощренная утонченность (Feinsinn) схолистического века и спиритуализм, который почти не переносит материал, не подвластный воле, способны обрести значимость для архитектурного формообразования (Formgebung) лишь посредством своего телесного выражения.

Именно здесь мы находим готические формы, заданные в принципе: спинка носа становится тоньше, лоб испещрен отвесными, жесткими складками, все тело напряжено, собрано, любое спокойное распространение вширь исчезает. Известно, что многие люди (собственно говоря, преподаватели-доценты) используют в случае напряженного

мыслительного процесса граненый карандаш, который они двигают туда-сюда между пальцами, усиливая подобным осязательным ощущением свое мышление. Карандаш круглый эту функцию исполнять не в состоянии. Что желает круглое? Неизвестно. Точно так же и романская полукруглая арка – она не позволяет постичь никакую определенную волю. Она неплохо восходит вверх, но только в стрельчатой арке стремление [ввысь] находит себе выражение.

Странствия по истории заставляют удивляться, наблюдая, как архитектура повсюду воспроизводит в телесных гештальтах и движениях идеалы человека, как и великие *живописцы* для своих человеческих персонажей творили соответствующую архитектуру. И разве не пульсирует где-нибудь у Рубенса в формах его построек та же жизнь, что пронизывает единым потоком его тела?

Я завершаю. У меня не было намерения предложить исчерпывающую психологию архитектуры, но я искренне и чистосердечно желал явить одну мысль: органическое понимание истории форм лишь тогда становится возможным, когда отдают себе отчет, насколько всеми своими фибрами человеческая природа связана с формопорождающей фантазией.