

АВГУСТ ШМАРЗОВ

СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(фрагмент лекции, произнесенной Августом Шмарзовым в актовом зале Императорского университета Лейпцига 8 ноября 1893 года при вступлении на должность ординарного профессора истории искусства)

Историку, с благоговением и изумлением следившему за величественной поступью строительного искусства сквозь тысячелетия, может показаться, будто в какой-то момент в своем усердном рвении, направленном на отдельные формы, стили и задачи прошлого лишились некоего духовного обруча, стягивающего воедино все части целого и все средства ради единой цели. Уже одно выражение «искусство одевания», если его обратить на парадоксальное воззрение даже столько высокоодаренного и высокообразованного художника как Готфрид Земпер, практически может иметь следствием лишь чисто внешний эффект.

А выражение Эдуарда фон Гартмана «архитектура должна быть тектоникой» – это уже просто противоречие на уровне слов, когда мы не без недоумения обязаны спросить, неужели греки совершенно без всякого смысла и разумения вынуждены были отличать от технических достижений ремесленника именно строительное искусство в качестве *ἀρχιτεκτονική*, в качестве основополагающего, первопричинного, мы могли бы сказать, «первоначально чистого творчества»? На самом деле сегодня возникает впечатление, будто никто просто не знает, что же, собственно говоря, есть такое эта архитектура. При всей учености, присущей нашему историческому образованию, тем не менее, ширится отчуждение и утрачивается как теплота соучастия внутреннего человека в творениях архитектуры, так и естественное к этому искусству отношение.

Так не пора ли все-таки поставить вопрос об истоке архитектуры и ее наиболее имманентной сущности? Генетический способ рассмотрения, который уже так давно в ходу в исторической науке, а сегодня пронизывает уже и естествознание, способен, вероятно, не меньшее число своих благотворных плодов предоставить и искусствоведению, располагающемуся посередине между двумя вышеупомянутыми науками. Однако речь идет скорее о поиске вместо эстетик «сверху» и «снизу», которые до сих пор противопоставляет друг другу Фехнер, эстетики изнутри, и о необходимости положить начало движению изнутри вовне – как раз с помощью архитектуры, которая сама столь долго эстетикой извне представлялась одной лишь своей внешней стороной. Эстетическое

рассмотрение наших даже наипростейших линейных образований и психологическое объяснение производимых ими непосредственных впечатлений или игры ассоциативных факторов сегодня действительно исходит уже из творящего и наслаждающегося субъекта¹.

Что сокрыто и в этом университетском актовом зале, в котором мы собраны, и в келье ученого, в которой он уединенно живет своими мыслями? Что общего между резиденцией Имперского суда и Концертным залом или Библиотекой рядом, с Пантеоном в Риме или Собором в Кёльне, с иглу эскимоса или шатром кочевника? В чем заключено единство творческой деятельности, из которого все перечисленные вещи произошли и все еще происходят?

Столь гениальный архитектор как Готфрид Земпер, построивший Высшую школу в Цюрихе и Придворный театр в Дрездене, попросту отверг такого рода взаимосвязь низшего с высшим².



Придворный театр в Дрездене

У хижины караибов, считает он, нет ничего общего с архитектурой как искусством, и наше внимание могло бы сосредоточиться лишь на предельно элементарной схеме конструкции крыши в соединении с напольными покрытиями в качестве первичного принципа вертикального членения. По нашему мнению, подобное отклонение вопроса было бы равным образом и неисторичным, и не философским, ибо к истории развития архитектуры относятся и самая примитивная постройка, и нечто наподобие здания Рейхстага, к которому мы подступаем с наивысшими требованиями, предъявляемыми законченному искусству. И отвергая всякое сравнение, можно выплеснуть из корыта и ребенка. Разве обязан монументальный дворец некоего султана на самом деле не иметь ничего общего с точки зрения наиболее имманентной сущности с небрежно сложенной палаткой предка его рода?

¹ Th. Lipps. Aesthetische Faktoren der Raumschauung (Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Festgruß für H. von Helmholtz. Hamburg und Leipzig, 1891). Ср.: Aesthetik. Lit. Bericht. Philosoph. Monatshefte XXVI, 1890.

² G. Semper. Kleine Schriften. Brl., 1884, S. 294.

И чтобы двигаться дальше мы должны напомнить себе еще только одно из многих основополагающих истин, касающихся всего человеческого творчества: Ничто не может быть приведено к чувственно воспринимаемому явлению, если оно прежде не явилось фантазии как предчувствие желаемого исхода-достижения и не предоставило душе по крайней мере толчок к творческому использованию сил.

После этого попытаемся охватить, исходя из некоторой универсальной точки зрения, те предельно разнородные явления, что возникают перед нами сразу же при первой мысли относительно нашей темы: начиная с пещеры троглодита и до шатра араба, от протяженной уличной перспективы египетского паломнического храма и до поддерживаемого колоннами величественного убежища эллинских богов, от хижины карайба и до здания Рейхстага, – обо всем этом мы имеем право говорить, выражаясь по-возможности общо, что они и целиком и по отдельности суть *пространственные образования*, причем все равно – из какого они материала, какого возраста и какой конструкции или каково устройство несущих и несомых частей. «Существенно лишь ограничение пространства» – говорит и Эдуард фон Гартманн; впрочем его ближайшее определение – «для реального предназначения, то есть использования пространства» – уже летит мимо следующей цели. Указание на потребность в защите человека перед лицом до-образного (Unbilden) внешнего мира, равно как и всякая ссылка на реальную задачу-назначение будет преждевременным, пока речь идет об эстетических изысканиях. Исходящие извне стимулы дают лишь причину как повод, подходящий случай для применения человеческих знаний. Самая робкая человеческая попытка произвести пространственное обрамление предполагает предварительное наличие в субъекте представления о желаемом пространственном отрезке. И тем самым мы приходим к последней предпосылке: к устройению той созерцательной формы, что мы именуем пространством.

Психологический факт, заключающийся в том, что через опыт нашего зрительного чувства), пусть и при поддержке других телесных факторов, созерцательная форма трехмерного пространства приходит в состояние, в соответствии с которым все процессы восприятия посредством глаз и иные наглядные представления фантазии направляются, упорядочиваются и распространяются, – и такое положение дел представляет собой материнскую почву и для искусства, чей исток и чью сущность мы ищем.

Первая попытка поместить пространственное представление в действительность тут же дает дополнительные свидетельства об организации человеческого интеллекта. Несколько видимых знаков для глаза, обозревающего своим взором окружение, достаточно в качестве опорных точек для фантазии, чтобы она признала-подтвердила проекцию во внешний мир и затем испытала ее и примирилась с ней заново как с

фактом. Подобное определение границ некоторой области, обозреваемой лишь вблизи, с трудом выходит за пределы навыков ориентации какого-нибудь ребенка. Но властное слово силы воображения воздвигает стены там, где есть одни только штрихи, а вера дарует радость, как ни смотрел бы свысока, скептически и недоверчиво на подобные символические процессы взрослый. След стопы на песке, узенькая ложбинка, проведенная палочкой – все это уже дальнейшие шаги на пути непрерывного воспроизведения границ. Когда ветер их развеет, а дождь – смочет, только тогда последуют усилия более долговечного обозначения посредством ряда межевых камней, живой изгороди или плетня. Возрастающая сноровка и прогресс в обработке наличного материала являют на свет Божий и дальнейшие способности: намеченные границы все больше приближаются к прямой линии, интервалы между разложенными межевыми камнями или особыми пометками обнаруживают склонность к равномерности, а сознательное обрамление целиком – контур правильной фигуры. Чем более обозримы очертания этих угодий, тем надежнее обеспечивается параллельность сторон и симметричная равность их длин, тем увереннее преодолевают человеческие правила все имеющиеся на местности препятствия. И здесь тоже естественная организация человека действует бессознательно и необходимо, поступая так и во всех порождениях его руки, точно так же, как и во всех его устройствах и их убранстве или в украшениях его собственного тела выступают однородные или чередующиеся ряды, симметричные повторы, регулярные формы прямоугольников, кругов и т.п. Широкая впадина какой-нибудь долины или узкое ущелье в горах, случайно возникшая пещера или расселина в скале – это те самые пространственные впечатления, что предлагает человеку действительность, обеспечивая заодно и стимулами его фантазию; однако воспроизведение всего этого в его собственном творчестве делает все линии правильными и все формы чистыми – в соответствии с закономерной организацией его головы. В историческом развитии, которые мы привыкли не замечать, архитектура и математика несомненно идут рука об руку.

В качестве идеала всегда рисуется чистая форма, какой она должна быть и чьи законы исследует наука о пространстве, в то время как искусство пространства, исполняя свои формирования-построения в действительном материале, вынуждено считаться с факторами естественного окружения, с физическими законами действительности. Но в обоих случаях властвует тот фундаментальный закон человеческого духа, согласно которому этот дух во внешнем мире и видит порядок, и порядка желает. Везде, во всех делах этого духа отчетливо обнаруживается то, что ясность закономерного, обозримость повторяющихся частей, регулярность и чистота дают ему подлинное удовлетворение. Так, человек очень часто предпочитает прямые стволы кривым, намеренно избавляется от следов случайного роста и признаков

зависимости от изменчивого влияния окружения, когда счищает кору и сглаживает или обстругивает наружный слой древесины, так что и на поверхностях, которые человек воздвигает в виде стен, в порталах и пилонах, которые их поддерживают, равно как и во всех отдельных формах последующих тектонических построений (Gestaltungen) – везде настойчиво удерживается предпочтение абстрактной регулярности линий, плоскостей и тел как характерного средства воздействия архитектуры, и всякое отклонение от этого даже и в иных видах искусства пробуждает ощущение какого-то отклонения-извращения. Таким образом, архитектура – оформительница пространства в соответствии с идеальными формами человеческого пространственного видения.

Собственно говоря, в себе самом субъект несет доминанту осевой системы – отвес от макушки к пятке. Это означает, что доколе оборачивание субъекта в оболочку желается, меридиану нашего тела-туловища нет надобности в чувственно зримом установлении-порождении : личностно мы сами себе – наделение обликом . Архитектура как наша пространственная оформительница творит в качестве своей самой личной собственности – и это не по силам никакому иному искусству – оболочку-обертку нас самих, в которой вертикальная центральная ось не устанавливается телесно, но пребывает пустой.

Пространственное обертывание-обволакивание субъекта всегда первичное дело, то есть ограждение или обнесение стенами по сторонам, а не покрытие кровлей сверху или даже обозначение и выстраивание вертикального отвеса. Издавна возможно было ставить изгородь, окружать забором или обносить стеной прямо под открытым небом. Пространственные образования типа греческого гипетрального храма или египетского паломнического храма относятся в не меньшей степени к архитектуре, чем наши четыре стены, о которых мы до сегодняшнего дня говорим как о сущности [архитектуры].

Вслед за вертикальным отвесом, чей живой носитель со своей телесной ориентацией вверх и вниз, перед собой и позади себя, налево и направо продолжает действовать в качестве определяющего фактора³, следующим важнейшим распространением-выходом подлинного пространственного образования скорее всего является направление нашего свободного движения, то есть движения вперед, и одновременно – [направление] нашего взгляда, определяемого местом и положением наших глаз, то есть распространение в глубину. Протяженность этого распространения для созерцающего субъекта обозначает меру его свободного движения в заданном пространстве, причем обозначает с необходимостью и в той мере, насколько человеку [вообще] привычно

³ То, что подобная ориентация психологически объясняется исходя из внутренней и внешней организации человека – это в данном случае в обсуждении не нуждается.

может быть двигаться вперед или вперед всматриваться. Только благодаря свободному распространению глубинной оси возникает жилище, нора-убежище становится жилым помещением, в котором уже не чувствуют себя схваченными пленниками, а по собственной воли пребывают и живут. Существует и духовная потребность испытывать удовлетворение от того, что мы добиваемся достаточного «свободного пространства». И контрольная проба (Gegenprobe) подтверждает положение дел: если тело расположено на земле, так что вертикальный отвес из распрямленного положения переходит (fällt) в ось с горизонтальным направлением, то тут же обнаруживается заложенный здесь повод к умалению и вертикальной оси самого пространственного образования. Где палатка воздвигается лишь как защита для спящих, там она может быть и пониже, так как в качестве доминанты пространственной формы выступает ось глубины, соответствующая длине туловища. И где преобладает преимущественно распространение внутреннего пространства в глубину, там заложена вне сомнения и преобладающий характер подобной сооружения – как базиликальной форме западного церковного здания с его выстраиванием перспективного сквозного взгляда от входа к высокому алтарю в хоре.

Для измерения в ширину вытягиванием наших рук налево и направо задается минимальный масштаб, куда глазу с присущим взору кругозором и сменой направления взгляда не потребуется и по этой оси большего расстояния от стены и до стены. Так что и в данном случае существует разница между укрытием и жилищем, между потребностями спящих и потребностями бодрствующих, между прятаньем в темной пещере и жизнью в светлых покоях. Кроме того, рассматривание обоих горизонтальных осей может перемежаться. Когда я с надлежащего расстояния озираю продольную стену на всю ее ширину, тогда габариты (Abmessungen) влево и вправо от меня выступают с большей силой, чем средняя ось, в то время как при взгляде вдоль оси глубины обе продольные стены пространства усматриваются и соизмеряются мною в параллельной перспективе. Чем ближе сходятся обе горизонтальные оси в своем распространении, то есть чем ближе план приближается к квадрату или кругу, тем в большей степени центром становится преобладающий взгляд, направленный вверх, и в то время как при распространении вширь во все стороны или по кругу действительной делается симметрия, в вертикальной оси господствует закон пропорции, всегда в соотношении с субъектом и его оптическим масштабом.

Наконец, если обе горизонтальные оси сводятся к минимальной степени распространения, то тогда пребывание в таких покоях нередко кажется бодрствующему как наказание, так что он мог бы [буквально] полезть вверх на стену, и наказание ощущается по нарастающей каждым не слепым на пространство, если ячейка-компартимент – треугольного плана или у нее еще и ненормальное сокращение стен. Такой прямой

характер как Лессинг объяснял, что он не в состоянии оставаться в косоугольных покаях.

Если же ось высоты начинается стелиться по земле., превращаясь в горизонтальную ось, то тогда утраченное осью высоты значение достается такому измерению как ширина. Обычно ширина остается отчетливо и осязаемо подчиненным измерением, в той мере, насколько в направлении нашего взгляда и в нашем перемещении с места на место преобладает движение вперед.

Это отношение, между тем, испытывает резкую и осязаемую перемену, как только субъект выходит из внутреннего пространства и начинает обозревать внешнюю сторону пространственного образования. Теперь субъект со своим меридианом действует как средняя ось в распространении влево и вправо, добываясь тем самым удовлетворения присущего ему закона симметрии, и видит самого себя в вертикальной оси пространственного образования перед собой, со всеми своими требованиями относительно пропорций и отношений. Все пространственное образование является ему в качестве тела вне его самого и во всеобщем пространстве, и тем самым все основания для внешней постройки смещаются относительно внутреннего пространства, то есть относительного обволакивания субъекта, с чего мы начинали.

Прежде чем речь пойдет о внешней постройки, необходимо применительно к взаимосвязи субъекта с обволакивающим внутреннем пространством обосновать еще и принцип последующего единичного образования. Уже языковые обозначения пространственной протяженности (Weite), используемые нами, вроде «распространение», «простираание» (Erstreckung), «направление» указывают на непрестанно-направленную деятельность субъекта, которые непосредственно переносят свое собственное чувство движения на покоящуюся пространственную форму, не имея никакой иную возможность выразить свое отношение к ней, кроме как представляя самого себя в движении, соизмеряя [собой] длину, ширину, глубину, или приписывая движение неподвижным линиям, плоскостям, телам, которые ему указывают его глаза, его мускульные ощущения, даже когда он, остановившись, обозревает лишь размеры. Пространственное образование – это порождение человека и оно не может просто стоять напротив творящего и испытывающего удовольствие субъекта в качестве холодной кристаллизации.

В этом-то и проявляется фундаментальное отличие искусства пространства от науки о пространстве, даже если его по праву обозначают космическим искусством. Математическое мышление абстрагирует все случайности театральных подмостков земли (Schauplatz), со всей непреложной последовательностью восходит к регионам, где обитают чистые формы и исчисляет в надежности своих процедур законы самой отдаленной вселенской дали (fernster Ferner) точно так же, как и на нашей

земле и почве (Grund und Boden) в той мере, насколько все подобное объемлет своим горизонтом человеческий глаз. Искусство пространства, наоборот, восприимчивое чувственно зримому явлению своих деяний, заодно и связанное с земной почвой как прочным человеческим основанием, не способна отказаться от телесно чувствующего человека и его эквивалентов (Gleichen) даже и в случае своих самых дерзновенных образований-построений. Конечно, оно дерзает достаточно далеко удаляться от побуждений-стимулов действительного природного окружения, но всегда лишь в согласии с неизбывными законами действительности, связности своих материалов, статики и механики, гравитации, космическими законами вселенной. Однако именно отсюда оно получает многообразнейшие отношения к данным человеческого опыта (Erfahrungen), к человеческой жизни в земном мире, в который мы помещены, и это помогает искусству пространства наполнять новой жизнью художественное произведение, остающееся и в своих высочайших достижениях произведением человеческим. Застывшая чистая форма сама по себе при всем обсужденном предпочтении закономерности и правил была бы для человека в качестве его постоянного ежедневного окружения – невыносимым насилием.

Подобно тому как, собственно говоря, напряжение общего чувства в качестве результата внешнего события сгущается в настроение, в своем нарастании и снижении-затухании, в своем подъеме, доходящем до сладостного удовольствия или мучительной боли, устремляясь к тому, чтобы вырваться в движении наружу и исполнить непосредственное окружение вибрацией-пульсацией внутреннего, попутно наделяя его смыслом, пускай и мгновенно угасающим звучанием человеческого голоса, – точно так же и чисто наглядные впечатления и их включение или составление-сдвиг в единую трехмерную созерцательную форму устремлены произвольно к проекции вовне, к своему достраиванию уже внутри чувственно воспринимаемой реальности. Подобно тому, как музыка в качестве искусства превращается в творческую последовательность-исполнение данных слухового восприятия и в закономерное разрешение звукового мира по аналогии с чувством движения человека в свое собственное тысячекратное обогащение, – точно так же и архитектура в качестве оформительницы пространства покоится на систематическом разрешении материала пространственного созерцания и является творческим последованием-реализацией трехмерной физиогномики, ведущим к собственному удовлетворению и к удовольствию человека. Как там в стихии времени господствует движение в своей многократной градации и динамическом воздействии, так и здесь в пространственном властвует настойчивое распространение и спокойная мощь ее [архитектуры] отношений. Однако на чем ином, как не на уплотнении пространства покоится очарование перспективных сквозных видов, развертывание пространства в актуальной постройке, которая действует возвышающе и освобождающе, будучи расширением и

вознесением наших душ, и в написанных на плоскости архитектурных ведутах все еще обнаруживает и в простом разглядывании часть своего волшебства?

Но и в обозрении замкнутого строительного произведения снаружи мы тоже добиваемся разумения его закономерного сложения-образования только через всматривание в пространственное оформление изнутри наружу. Здесь происходит разделение творящего и наслаждающегося субъекта на того, кто открывает, и на того, кто обозревает.

Самостоятельность образования открывается нам тем более убедительно, чем сильнее развивается в качестве доминанты целого именно вертикаль; ибо именно это самое чувство, будто там, напротив нас наличествует второй меридиан в качестве средней оси, определяет признание пространственного образования в качестве тела с собственной организацией причем вне нас самих. Рассмотрение замкнутого строительного творения в качестве единого целого вне нас во всеобщем пространстве означает уже существенный шаг на пути к соседствующему искусству, собственно говоря – к пластике. Как только в чуждой координатной системе, противостоящей нам, вертикальный отвес средней оси – этот подлинный спинной хребет – обретает прочную форму, как только происходит поглощение-абсорбция всякого распространения обеих горизонтальных осей, так тут же дает «усадку» внутреннее пространство архитектурного образования, и подобное меняет всю его природу, если мы понимаем его все еще как массивное тело. Оно пока еще остается тектоническим оформлением масс⁴.

Здесь необходимо прояснить одно решительное различие, с которым мы сталкиваемся, когда пытаемся в какой-то момент снять с нашего представления об архитектурном художественном творении [аспект] исполнения его в долговечном материале. Во внешнем облике постройки и в ее существенном архитектурном членении мы способны лишь отчасти абстрагироваться от условий конструктивного оснащения и технического обращения со строительным материалом, так как в общей игре сил эти условия, принадлежащие к действительному, участвуют весьма непосредственно. Все артикулированные формы и тектонические элементы оживлены и пропитаны человеческим ощущением силы, причем в той мере, насколько они, отходя от абстрактной регулярности своих базовых форм, предписывающих им их функции в целом, приближаются к пластическому оформляющему построению.

Однако как только некоторое количество подобных пространственных тел с замкнутым внешним обликом собираются вместе,

⁴ Таков, например, обелиск. Он представляет собой только тектоническое и никак не пластическое образование, символ иной сущности вне нас, воздвигнутый указатель особого мыслительного круга (мыслей), доминанта мира для себя.

так сразу же архитектура как оформительница пространства вновь в полной мере вступает в свои права, упорядочивая эти построенные тела и встраивая их в пространственное окружение следующего уровня и помещая их в новое органическое отношение, будь то фасады домов на какой-нибудь улице, группа построек, окружающих какую-нибудь площадь, быть может с памятником посередине и перспективами магистралей, отходящих от этого центра. Ко всему этому, вплоть до художественной организации городского плана, мы апеллируем с полным сознанием, имея в виду со всей определенностью архитектуру как искусство. Как то, что воздвигает города, архитектура с полным правом простирает свою длань и к строительству дорог, к устройению земледелия и к разбивке садов, и все они повсюду, насколько хватает человеческого взора, являют во вне знаки культурной работы человека. Эти все знаки выстраивают и расширяют *Regnum hominis* и вызывают в человеческом духе, реализуя его собственную закономерную сущность, чувство удовлетворения (*Genüge*), которое венчается в конце концов верой в нравственный порядок мира. Потому-то древние культурные народы, которые взирали на состояние более «сырых» [с точки зрения развития] соседей и которые были все еще пронизаны совершенно вживую ценностью человеческого благонравия, – потому-то эти народы любят только хорошо возделанную землю, с садами и полями, с регулярными рядами деревьев и кустарников, а не горы, леса и пустынные просторы, тогда как поколения, явившиеся позднее, пресыщенные цивилизацией и изнуренные человеческой работой всех родов, заглядываются на первозданную, человеческой ногой не попанную и человеческой рукой еще не оскверненную природу, устремляя взор на высокогорные луга, на дикие места и бесконечный океан.

В этом смысле мы не можем признать, что история развития архитектуры ограничивается возведением прочных зданий и замкнутых строительных систем. Мы не имеем право забывать, насколько важны были древневосточные военные поселения и крепости, римские каструмы и кастеллумы для градостроительства и дворцовых комплексов всех периодов культурной истории, как мало у нас права для отказа от возведенных среди язычников христианских монастырей, от атриумов базилик, от крытых клуатров и обходных галерей, от пергол загородного дворца, от внутреннего двора итальянского дома или целлы греческого гипетрального храма, если иметь в виду всецелое уразумение подобных пространственных образований и то, что могут значить подобные точки привязки исторического развития для нас сегодня, в эпоху вокзалов и торговых центров. Если же мы таким способом добьемся и расширения господствующего учения, то тем самым мы освободим архитектуру как искусство от несколько ограничивающих суждений⁵.

⁵ Таково требование и Шлиппмана (Schlippmann а.а.О. S. 31): мы обязаны избегать того, чтобы «все пространства подводить под одну крышу». Какие базовые положения пространственной композиции получаются из нашего принципа пространственного облачения действительного или идеального субъекта –

Именно пребывающее и принимаемое в вере народа и эпохи, в том, чему архитектура уготавливает место и нередко в условиях суровых перемен, когда всему прежнему грозит низвержение, только в ней все подобное находит поддержку благодаря тому возвышенному языку, на котором говорят ее камни.

На этом стоят они и сегодня – эти «окаменевшие панцири вымерших общественных организмов», как обозначили как-то монументы прошедших эпох. Однако мы, люди девятнадцатого века, при всем нашем историческом образовании мучительно стараемся измерить ценность того, что содержалось в подобном пространственном оформлении для человека тех времен, в которых он творил это оформление, внутри него же и живя. Лишь в неполной мере мы можем почувствовать удовлетворение от подобных построек и тем самым обозначить чисто эстетическое содержание этих художественных творений или даже заново испытать от них удовольствие. Причина в том, что этому искусству быть воплощением конкретной идеи дано в той же малой степени, как и музыке, старые или старомодные композиции которой не настолько подыгрывают нашей фантазии, чтобы легко и быстро там и здесь перекидывались мосты между слухом и чувством.

Но из седой старины все еще доносится и до нас предание о Прометее, этом исполине-титане, которого Зевс приковал алмазной цепью к скале, дабы утвердить мирный порядок среди человеческого рода, вопреки [воле] плененного великана, которого оплакивают морские валы и силятся его освободить, устремляя к нему свои буйные объятия. А когда мы после подобного задумываемся о храме олимпийцев, то начинаем размышлять, почему грек, столь страстно предающийся поэзии, помещает рядом с поэтами и философами в качестве ἀρχιτέκτων ἀνὴρ творца построек, который выстраивает ему его мировоззрение, и почему мыслитель, пред ликом Самого Создателя мира не знает каким наилучшим титулом Его почтить, бормоча лишь «summus architectus».

А действительно, обязательно ли наши обстоятельства должны быть иными, когда до сегодняшнего дня пред нашим взором высится твердыня судебной власти, которую немецкий народ воздвиг как бастион лучшей убежденности, защищающий, собственно говоря, от приступов индивидуального правового чувства и его колебания у отдельных личностей?

Не должна ли архитектура и сегодня, припомнив древнюю, вечную внутреннюю сторону всякого своего творчества, вновь обрести себя в качестве оформительницы-созидательницы пространства, и, тем самым, найти путь к сердцам простого народа? Конечно, будет сказано, что

это дело уже последующих необходимых применений [данного принципа], которые мы оставляем за собой. Всецелую реализацию подобного учения я уже проводил в течении десяти лет в Гёттингене и Бреслау как составную часть моего «Введения в историю искусства».

именно дух созиждет себе тело. История строительного искусства – это история чувства пространства и, благодаря этому, сознательно или бессознательно, и основополагающий элемент в истории мировоззрений.

Подлинному художественному выражению нашего собственного чувства пространства в сегодняшние дни во всех сохраняющихся местах нашей культурной работы, вплоть до домашнего окружения и душевного устройства нашего личного бытия, несомненно, не дано исчезнуть и в настоящем [времени] – в радостной любезности и благодарности, дарующей наслаждение.

Историку подобает довольствоваться предметным знанием, даже если оно может значить лишь самую первую отправную точку будущих путей.

Историк вновь протягивает руку старой и верной подруге – архитектуре, вопреки всему, что находят нужным думать касательно этого выбора!