

ДАГОБЕРТ ФРАЙ

СУЩНОСТНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ*

В память моего сына
ГЕНРИХА-МАРИИ,
погибшего 5 сентября 1944 года

Систематика искусств обязана в той мере исходить из видовых понятий искусств, данных нам эмпирически, насколько они обязаны признавать категориальное значение ориентированных на виды искусства (Kunstgattungen) таких понятий, как «живописное», «пластическое», «архитектоническое» – в качестве фактов, данных с точки зрения психологии языка. Систематика, которой мы предъявляем такое требование, не может быть основана лишь на материале и технике; она призвана выдвигать такие категории, которые позволяют сложиться в формологическую систему тому двойному значению, что заложена в определении разновидностей искусства (Kunstarten).

Подобно тому, как мы научно одному и тому же объекту можем задавать различные вопросы, ориентированные на различные науки, точно так же мы можем один и тот же объект художественно рассматривать по-разному, мы в состоянии его видеть живописно, пластически или архитектурно. Подобно тому, как в некоей системе наук эти самые науки определяются не через объективную исследовательскую область, а через постановку вопроса, точно так же и искусства не просто могут различаться в соответствии с изобразительными средствами (Darstellungsmitteln), а обязаны в соответствии со своей сущностью обретать свое определение через специфический для них способ рассмотрения (Betrachtungsweise), через лежащее в их основе особое субъектно-объектное отношение.

Внутри образных искусств непосредственно получается некоторая дихотомия, которую, пожалуй, можно признать за всеобщую: это различие внутри образных искусства, понятых в узком смысле слова (такowymi являются живопись и пластика), и выделение второй группы, обозначавшейся по-разному как тектонические, технические или согласно Липпсу (не очень удачно) как пространственные искусства. Я хочу их все объединить в качестве «архитектуры» и знать, что у этого понятия можно подразумевать именно такой расширенный объем.

Обозревая все прежние попытки сущностного определения архитектуры, мы имеем возможность выявить в качестве основополагающих две, казалось бы, противоположные точки зрения:

* Wesensbestimmung der Architektur // Frey Dagobert. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zur einer Kunstphilosophie [1946]. Darmstadt, 1992, S. 93-106.

усматривать решающее или в материальности, или в пространственности; определять архитектуру или как наделение формой (Formung) материальных масс, как представление заложенных в этих массах сил и функций (как это делает Липпс), или как наделение формой полого пространства (Hohlraumes), как творческое взаимодействие-столкновение человеческого субъекта со своим пространственным окружением (как это у Шмарзова). В общем и целом можно сказать, что первое понимание – более раннее, второе – более позднее. Полагание в основание телесных форм соответствует классицизму и его последующему воздействию. Это воззрение Шинкеля, Бёттихера и Земпера. В современной этой точке зрения философии, такой как она представлена у Гегеля или Шеллинга, подобное воззрение предполагает по большей части формулировку [сущности] архитектуры как наделения гештальтом неорганического. «Борьба за тяжесть и сопротивление» в соответствии с этим образуют, согласно Шопенгауэру и Зибеку (Siebeck), фундаментальный мотив присущего архитектуре [способа] изображения-представления.

Невозможно переоценить заслугу Шмарзова, которая заключается в том, что он в противоположность предыдущему мнению первый указал со всей решительностью на пространственные построения (Raumgestaltung) в архитектуре. Для него архитектура – создание пространственных ограничений, создание пространства для человека и его жизни. Если для классицистической архитектурной теории греческий храм согласно своей художественной сущности образует телесную форму в качестве парадигмы, то для Шмарзова, что показательно, таковой оказывается христианская базилика, форма внутреннего пространства, которая по преимуществу полагает основание эстетическому анализу. В новейшее время переориентация на покое пространство получила решающий перевес как у практикующих художников-творцов, так и исследователей, занимающихся историей искусства. В этом смысле стало почти общим местом говорить об архитектуре как о пространственном искусстве. Архитектурная эстетика Зёргля представляет собой самую последовательную и самую интересную попытку продумать эту мысль до самых крайних выводов.

Может показаться, что оба взгляда в качестве двух противоположностей должны друг друга исключать; и однако нельзя отрицать, что в обоих случаях находит свое выражение нечто для архитектуры и характерное, и существенное. А с другой стороны, и в том и в другом воззрении обнаруживается и нечто одностороннее, когда они не учитывают существенных задач архитектуры. Недостаточность теории телесных форм четко обнаруживается, например, в попытке Липпса объяснить арки и своды как втягивания масс со стороны идеально мыслимой перемычки или прямого перекрытия. Но точно так же и последовательное приложение «вогнутости» к телесным формам неизбежно приводит к таким формулировкам, которые уже не соответствуют эстетическому переживанию, – как, например, допущение

превосходящего телесные формы «небесного пространства, обозначенного пунктиром в виде представления». И наконец, обоснование архитектуры на основании оформления полого пространства совершенно не в состоянии объять более широкую сферу тектонических искусств, так как подобная дефиниция позволяет, например, учитывать лишь такие варианты мебели, которые, согласно Зёргелю, «представляют собой как бы пространственные емкости для предметов». Тем самым посредством предметов прикладного искусства проложена демаркационная линия, полностью противоречащая эмпирическому положению дел.

Так что неизбежен вопрос, возможно ли найти такую установку (*Einstellung*), которая обеспечивала бы целостное объяснение обоих существенных для архитектуры форм ее проявления?

Задавшись вопросом об отграничении архитектуры от образных искусств, что представляется решающим моментом для сущностного определения, можно обнаружить, что теория телесных форм предполагает различие с пластикой, а теория пространственных форм – с живописью. Схватывая архитектуру как телесную форму, мы вынуждены спросить себя, насколько она отличается от пластики, которая тоже есть телесная форма; и фактически оказывается, что границы между этими двумя областями весьма неустойчивы. Принимая архитектуру в качестве представления (*Darstellung*) пространства, мы обнаруживаем, что ей составляет конкуренцию живопись, ибо и она представляет пространство, и именно полое пространство, пространство, заполненное воздухом, а это значит, и тела в пространстве и в их пространственном взаимоотношении.

Различие можно было бы обнаружить в том, что образные искусства воспроизводят формы действительности, природные формы, что они суть репродуцирующие искусства, в то время как архитектура творит свободные пространственные образования, будучи, таким образом, искусством свободно продуцирующим. На этот различающий признак указывалось неоднократно, он составляет основу и системы Дессуара. И это различие несомненно правильно. Только можно спросить, насколько оно исчерпывающе достаточно и не может ли оно быть заменено еще более всеобщей, более емкой предпосылкой, это различие в себя включающим?

У статуи может быть архитектурное значение и она может исполнять архитектурные функции, от чего не обязательно упраздняется ее принадлежность к статуе, то есть воспроизведение органической природной формы, человека или зверя. Иначе говоря, что это значит, когда статуя схватывается архитектурно или когда она архитектурно действует?

С другой стороны, передача природных форм как сущность образных искусств – это не совсем исчерпывающая формулировка. Живопись, переставшая быть предметной, такая, как у Кандинского или определенные творения французского кубизма, схожего рода пластика,

подобная русскому конструктивизму, тем не менее остаются – безотносительно к нашим желаниям так или иначе оценивать подобные явления – живописью и пластикой и призваны учитываться в определениях и живописи, и пластики.

Итак, что означает этот различающий момент в воспроизведении? Продолжая задавать вопросы, мы обнаружим, что основа этого различающего момента – различные роды действительности, присущей произведению искусства.

Каждому художественному творению как эстетическому объекту присуща в соответствии с его идеальным составом (Inhalt) определенная действительность; это значит, что воспроизводимое в произведении искусства действительно и действенно (wirklich). Липпе более досконально исследовал этот феномен и обозначил его как «эстетическую реальность». Эта эстетическая действительность, будучи в свою очередь всеобще-эстетическим явлением, тем не менее, не представляется во всех искусствах как нечто одного и того же рода. То, что отличает образное искусство от архитектуры, – это именно различный род подобной эстетической действительности. Живопись и пластика представляют идеальный мир, принципиально отличный от реальности, все равно, передают ли они природные формы, или действуют просто через качества. Архитектура же наоборот удерживается именно согласно своей эстетической действительности в качестве эстетического объекта в реальности. Она представляет собой художественно явленную в гештальте реальность. Тем самым она охватывает равным образом как строительное искусство в узком смысле слова, так и прочие тектонические искусства. Она представляет гештальт равно как пространству для [осуществления] наших жизненных функций, так и аппарату для нашей деятельности.

Идея реальности архитектуры в противоположность идеальности образных искусств – не нова. Она всплывает от случая к случаю в эстетической литературе в виде различных формулировок и нашла свое самое решительное выражение в «Философии прекрасного» Эд. Гартманна. Основная ошибка почти всех подобных формулировок и в первую очередь в высшей степени неудачной формулировке Гартманна заключена в том, что архитектура берется как фактическая действительность подобно формам проявления практической действительности, а не как эстетическая действительность, из чего следует непреодолимое следствие, прекрасное архитектуры согласно Канту – лишь *pulchritude adhaerens* и архитектура, в соответствии с Гартманном, является «несвободным» искусством. Не о различии между эстетической и практической действительностями идет речь в случае с образными искусствами и архитектурой, но о различного рода действительности внутри эстетического переживания.

Если архитектура – искусство, то она, рассматриваемая эстетически, в состоянии быть не просто действительностью; скорее она

обязана (призвана) быть изъятой из этой действительности, дабы иметь возможность стать прежде всего эстетическим объектом. Данный принцип изолирования, который правильно выделил Хаманн, может, конечно, восприниматься как общепринятый постулат эстетики, но он, тем не менее, каждый раз, во всех эстетических теориях, начиная с кантовского «незаинтересованного удовольствия» подтверждается теми или иными формулировками.

Если архитектура не просто действительность, но эстетическая действительность, чем же она тогда отличается от идеальной действительности образных искусств?

Действительность – это полагание явления в качестве объекта; признание той же самой экзистенции, что дана мне непосредственно в самосознании, и в чем-то таком, что в явлении дано мне и извне меня. Если я приписываю вещи вне меня ту же самую экзистенцию, то я эту вещь располагаю в пространстве и во времени моей экзистенции. То, что действительно, именно потому что действительно, то, что одновременно со мной, то заключено в едином и единственном пространстве моей экзистенции. Лишь в той мере, насколько это так, настолько это может быть для меня «действительностью», то есть на меня «действовать».

Если я говорю, что архитектура – это художественно оформленная действительность, то я говорю, что она принадлежит моему настоящему и моему жизненному пространству, что она представляет собой наделение гештальтом моего жизненного пространства или что она есть наделение гештальтом в этом моем жизненным пространстве.

Здесь обозначается со всей отчетливостью различие с образными искусствами. То что передается (*darstellt*) в образе, в этом смысле столь же мало действительно, сколько и содержание стихотворного произведения. Это самое обладает эстетической действительностью, что заложена чистом созерцании, но не той действительностью, что обоснована пространственной и временной идентичностью объекта и субъекта. Переданное бытие и событие образа темпорально настолько же мало может быть включено в мой собственный временной континуум, насколько – поэтическая фабула. Эти бытие и событие ни современные, ни прошлые, ибо все это не соотносено с моей экзистенцией.

Тем же самым отличается художественное воспроизведение и от исторического. Исторический факт всегда расположен во времени и в пространстве; ему присуща (*zukommen*) определенная временная точка, определенное пространственное место, которые должны приниматься, даже если они мне неизвестны. В этой идеальности образного искусства заключено обоснование сущностного отличия его от архитектуры.

Отношение к действительности и воспроизведение друг друга детерминируют. Если мраморный блок представляет собой нечто иное, кроме как самого себя, то есть является статуей, то тогда то, что он представляет, должно быть иллюзией, принадлежать идеальному миру. Если же, напротив, его необходимо принимать за действительность, то

тогда он может быть только так или иначе оформленным мраморным блоком, то есть не воспроизводить ничего, что лежит за пределами реальной экзистенции. Так принцип разделения воспроизведения и свободного формотворчества растворяется в принципе отношения к действительности.

Но чтобы схватить специфически архитектурное отношение к действительности, мы должны еще раз проблематизировать изолирование как базовую проблему эстетики. Подымается вопрос, как архитектура может быть искусством, как ее действительность может стать эстетической действительностью, как она может быть изолирована от действительности моей экзистенции, как она может быть извлечена из моей реальной жизни, чтобы иметь возможность быть эстетическим объектом, если она сущностно соединена пространственно-временным образом с моей экзистенцией?

Подобное изолирование только тогда возможно, когда моя экзистенция соизолирована в качестве наблюдающего субъекта в акте эстетического созерцания, то есть когда моя экзистенция сама принимается в эстетическую действительность, сама становится эстетической действительностью. Когда архитектурное художественное творение в эстетическом рассмотрении изымается из практической действительности, а пространственно-временное соединение с наблюдающим субъектом сохраняется, то тогда этот субъект сам извлекается из своей действительности; это означает, что мы чувствуем себя, как это подтверждается и характерным оборотом речи, «перемещенными в иной мир». Мы имеем возможность, если пользоваться терминологией Мюллер-Фрайенфельс, говорить, что в архитектуре мы становимся «соучастниками игры», тогда как в образных искусствах остаемся «зрителями».

И перед образом у нас может возникнуть чувство втягивания в образное пространство, мы можем испытать желание в это пространство войти; но это внутреннее стремление, которое полностью фундировано эстетически, остается по необходимости неудовлетворенным, удерживается неразрешимое внутреннее напряжение. Архитектуру же, наоборот, мы переживаем в полной мере только в живом движении, в прогулках туда и сюда, в исполнении ей адекватной жизнью.

Какую роль играет втягивание наблюдаемого объекта в сферу эстетической идеальности, мы можем наблюдать и в других искусствах. Весьма показательны, например, попытки драматического искусства сделать зрителя «участником игры» – участником драматического события, будь то принятие зрителя в сценическое пространство, как на шекспировской сцене, будь это распространение-перенос (Übergreifen) сценического пространства в пространство зрительного зала, например, через присутствие-выступление актеров среди зрителей или через различные попытки [помещения] «пространственной сцены» посреди пространства зрителей.

При этом мы можем наблюдать, как через снятие пространственной изоляции нечто в себе темпорально неопределенное, то есть в этом смысле безвременное событие драматического процесса становится непосредственно переживаемым настоящим и тем самым – действительностью. Но при этом речь идет не о снятии эстетического изолирования как такового – подобное вызвало бы, наоборот, полное исчезновение иллюзии, а о втягивании собственной экзистенции наблюдателя в иллюзорный мир сценической игры-зрелища, то есть подобно тому, как и в архитектуре. Тем самым становится понятным, почему античный театр со своим пространственным единством зрительского пространства и сцены в противоположность сцене-коробке ощущался более архитектурным, когда последняя – более живописной.

Такого рода специфическое отношение к действительности, как мы видели, покоятся на определенном способе рассмотрения. Следовательно, мы можем это выразить и так: если я беру объект как действительный, если я полагаю его пространственную определенность идентичным с Я-пространством, то есть если я себя ощущаю помещенным в то же пространство, что и он, то я рассматриваю его архитектурно. Тем самым мы возвращаемся к исходному пункту: сущностное архитектуры расположено в способе рассмотрения, один и тот же объект мы можем рассматривать различными способами и тем самым – относить его к различным искусствам. Но возможность обозначения художественного образования как архитектурного значит то, что оно творчески происходит из архитектурного рассмотрения, что оно требует архитектурного рассмотрения и что правильным для него может стать лишь архитектурное рассмотрение.

Но произведение архитектуры вовсе не обязано рассматриваться [только] архитектурно. Более того, показательным, что непосвященный любитель, куда более склонен к живописному восприятию, что он в большей степени ищет и предпочитает случайные группировки и пересечения-наложения, напоминающие изображения (*bildmäßigen*) срезы-фрагменты, и «живописные углы». Примечательно то что сущностное подобного живописного рассмотрения располагается в имеющем сходство с образом изолировании и дистанцировании. «Живописный угол» мы не переживаем в круговом осматривании и в прохождении как нас объемлющее-вмещающее (*umschließende*) пространство; этот «угол» скорее привязан к определенному местонахождению, с которого он наиболее удачно обнаруживается и к определенному срезу-ракурсу. Можно обратить внимание, как какая-нибудь архитектура, увиденная сквозь обрамляющую арку неких врат или через окно, тотчас обретает характер образный и живописный. Показательно, как сразу же проступает впечатление чего-то недействительного.

Поэтому пограничные зоны между искусствами задаются там, где как-то обоснованы или колебание в способах рассмотрения, задаваемых посредством конституирования художественного произведения, или его пространственное размещение. Возьмем, к примеру, статую, выставленную в парке на круглой клумбе и изображающей похищение Прозерпины. У меня есть возможность рассматривать эту пластическую вещь во взаимосвязи с ее окружением как часть паркового комплекса, то есть в ее архитектурной функции – насколько садовая клумба представляет собой архитектуру. Тогда пластическая вещь – это именно «статуя» и вовсе не «похищение Прозерпины». Содержание [акта] воспроизведения совершенно побочно – на том же месте могли бы оказаться Аполлон и Дафна – сущностно все это только форма каменного блока, силуэт, динамика масс, короче говоря, то, что в статуе является «архитектоническим». Статуя подобно саду – это действительность.

Но как только я выбираю установку на изображаемое содержание, я тут же вижу уже не статую, а похищение Прозерпины, изолируя тем самым скульптуру от ее реального окружения. Похищение Прозерпины, которое я переживаю художественно, не отражается ни в настоящем, ни в реальном пространстве сада, оно полностью принадлежит идеальному миру, который темпорально и пространственно не имеет ничего общего с реальным миром моей экзистенции и остается фундаментально вне всяких с ней связей. Именно так я рассматриваю статую в качестве произведения пластического искусства.

Необходимо лишь осознать, каким способом уходит на задний план содержательное в случае так называемой архитектурной пластики, каким образом мы это содержательное в большинстве случаев совершенно не апперципируем – мы вовсе не спрашиваем, что «представляют» те фигуры на фронтоне или аттике, каким образом возникает потребность в совершенно иной установке, чтобы в этих фигурах видеть не только архитектурные формы, но и изображающие нечто скульптуры.

Но то, что изоляция сама по себе не означает момента различения, что различие заложено не в едином рассматривании (*Zusammensehen*) [предмета] и его окружения, с одной стороны, и не в изолированном смотре, с другой, – это обнаруживает иной пример. Барочная Масленичная гора, в случае которой пластические фигуры расположены без всякого цоколя в открытом естественном пространстве, и ученики, например, лежат просто на земле под деревьями – [такой тип пластики] тоже требует рассмотрения совместно с окружением, вместе с природой, но несмотря на это действует он не архитектурно. Подобное совместное рассмотрение, если способ наблюдения призван быть сообразным художественному намерению (*Absicht*), не то что может, а обязано быть живописным. Но только мы представим, что проходя между фигурами, мы принимаем их за реальности, как тотчас исчезнет всякая

иллюзия; мы больше не увидим распростертых на земле спящих учеников, перед нами будут лишь мертвые каменные глыбы.

И если в первом примере наряду с пластическим рассмотрением возможно было и архитектурное, что означало его обоснование в произведении искусства, так как оно в себе вмещало рядом с пластическими также и архитектурные функции, то во втором примере подобное было в принципе исключено.

Поэтому архитектурная функция художественного произведения в естественном пространстве не может просто иметь основание в едином рассматривании архитектуры вместе с ее окружением, ибо это единое рассматривание в той же, если не в большей степени присуще живописному рассмотрению (*Betrachtung*). Высказываясь в том смысле, что произведение строительного искусства архитектурно определено своим окружением, мы подразумеваем, что оно определяет нам в качестве наблюдателей рассматривать архитектурно и окружение.

Тем самым рождается новая формулировка для того художественного переживания, которое Зёргель, исходя из совершенно правильного ощущения, попытался объяснить как пространственно-творческий аспект архитектурной телесной формы, например, пирамиды – объяснить, исходя из смысла того, [что он именовал] вогнутостью. И не потому речь идет о том, что фантазия творит вокруг телесного архитектурного образования пустое пространство, словно выворачивает над ней сень перемычку (*Sturz*), а потому, что архитектурное творение принуждает нас рассматривать архитектурно и окружающий мир, изымая его эстетически посредством архитектурного произведения из практической реальности.

Так, изолированный монумент (*Mal*) на ровной поверхности, фактически, без труда влечет за собой представлению, благодаря которому можно видеть над памятником небо в качестве купола, в качестве «небесного свода», как об этом свидетельствует и привычная языковая метафора.

Отношение архитектуры к действительности способно прояснить и то противопоставление архитектуры и пластики, на которую указал Цукер* в своей статье о проблеме границ между архитектурой и пластикой. То, что он принимает за континуальность пространственной взаимосвязи в архитектуре, не означает ничего иного, кроме идентичности эстетического пространства и Я-пространства вкупе с реальностью, в нем обоснованной. В пластике же, наоборот, необходима дисконтинуальность, как выражается Цукер, так как лишь через противопоставление эстетического пространства и «Внестоящего» это самое пространство способно превратиться в пространство иллюзионистическое.

* Zucker Paul.

Если же требуется подтверждение представленного здесь сущностного определения архитектуры в качестве основополагающего, то его необходимо испробовать прежде всего на двух главных проблемах архитектуры, на особом, ином, чем для художников – не архитекторов значении материала и цели, присутствующих в эстетическом конституировании архитектурного произведения искусства.

У материала в архитектуре и в изобразительных искусствах принципиально разные эстетические функции. В последних он – лишь носитель некоторой идеальной жизни, которая в нем представляется. Материал входит в эстетическое созерцание лишь на столько, на сколько в нем представлен творческий оформляющий принцип (*Gestaltungsprinzip*) – как это достигается, это в данном случае не может излагаться подробнее.

В архитектуре же, наоборот, материал в сфере эстетического созерцания представляет собой действительность, он сам – эстетический объект. В нем нет ничего, что бы представлялось, скорее он сам себя представляет, он сам есть представляемое. Благодаря этому находят для себя объяснения все теории, покоящиеся на понимании архитектуры как телесной формы.

Если архитектурное произведение схватывается эстетически как действительность, то оно соотносится и с законом тяготения; оно призвано себя ему как-то противопоставлять. Покоящаяся на этом «эстетическая механика», как ее обозначил Липпс, характеризовала, хотя опять-таки не однозначно, технические искусства. С одной стороны, то самое оживотворение и вчувствование линии, плоскости или телесной формы, что обозначается как эстетическая механика, играет, несомненно во всецелом предметном образном искусстве решающую роль, но с другой стороны совершенно не составляет труда представить себе непредметную передачу сил тяжести и их противодействия посредством линий, плоскостей и телесных форм, и такого рода передачу по этой причине пока еще, скорее всего, нельзя обозначить как архитектуру.

Фактически, в современном «конструктивизме» можно найти такого рода попытки, которые мы согласно их сущности обязаны отнести к пластике или живописи. Даже если речь здесь идет применительно к нашей современной стадии развития лишь о пограничных случаях – развитие в будущем могло бы научить и сверх этого, и в связи с этим и чему-то иному – тем не менее, именно эти пограничные случаи показательны для сущностного определения. То, что отделяет эти трехмерные образования пластики от архитектуры, это именно их эстетическое отношение к действительности: переданная в них игра сил в той же мере относится к идеальному миру как и передача какого-нибудь предметного мотива.

Эти пограничные случаи отчетливо показывают, что ни свободной подачи формы (*Formgebung*) в противоположность передачи (*Wiedergebung*) природных форм, ни понимания материала самого по себе

как эстетического объекта не достаточно для полного схватывания сущности архитектуры.

Однако заложенное в архитектуре отношение к действительности должно с необходимостью находить свое выражение в своем отношении к воле, к активности, к жизни творящего и созерцающего субъекта. Коль скоро архитектура – это действительность, она обязана быть действенной и по отношению к нам. Она определяет нашу жизнь и она обретает свой смысл только посредством подобного «определения», посредством подобного специфического обратного воздействия сотворенного на творческого субъекта. В это особое отношении проблема цели в архитектуре обосновывается в качестве для нее сущностной.

Эта проблема относится к самым спорным вопросам архитектурной эстетики. В общем и целом преобладающее воззрение можно описать как признание, с одной стороны, того, что тем или иным образом архитектурное творение с необходимостью обязано иметь цель, а с другой – что цель представляет собой нечто внеэ

