

## **ТЕКТОНИКА И ДИССИММЕТРИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

УДК: 7.01; 7:08  
ББК: 85.01

**Власов Виктор Георгиевич**

доктор искусствоведения, профессор,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
г. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

### **Аннотация**

*Статья посвящена исторически многообразным отношениям тектоники, свойствами которой являются симметрия и гармония пропорций, асимметрии и диссимметрии архитектурной композиции. В отличие от асимметрии (нарушения или полного отсутствия симметрии), диссимметрия предполагает закономерное подобие и одновременное различие элементов целого. Опираясь на труды классиков архитектурной теории, автор статьи находит решение проблемы в специфике пространственно-временного континуума архитектурной композиции – двигательном, или моторном, и живописно-пластическом характере архитектурного пространства. Эти особенности определяют методику проектирования и композиционное разнообразие построек. Нарушение исторически сложившихся связей тектоники, симметрии и диссимметрии приводит к перерождению искусства архитектуры в инсталляцию.*

### **Ключевые слова**

*двигательное пространство, диссимметрия, симметрия, зрительная динамика, инсталляция, композиция, направленность формы*

### **Введение в проблему: морфология искусства XXI века, принцип масштабности и эволюция архитектурного мышления**

В искусстве постмодернизма второй половины XX в. границы изобразительных и неизобразительных, или архитектурных, искусств нарушились, отчего академическая теория родов, видов и жанров искусства в значительной степени потеряла актуальность. В новейшей морфологии искусства можно выделить три основных типа эстетической и художественной деятельности: мануальные, или традиционные изобразительные, искусства (живопись, скульптура, графика), умозрительные искусства (архитектура, литература, музыка, опера, балет, драматургический театр, кинематография) и виртуальные искусства (концептуальный дизайн, компьютерное проектирование и цифровые интерактивные технологии). Все они имеют разновидности, возникающие от взаимодействия основных типов и видов. Ныне очевидна исчерпанность содержания первого типа искусств. Умозрительные формы второго типа развиваются и видоизменяются, но будущее, и это становится понятнее с каждым годом, за третьими. Закончилось предсказанное О. Шпенглером в «Закате Европы» поступательное развитие музыки, охватившее всего два столетия. Эволюция кинематографа в сжатом виде воспроизвела в XX в. развитие изобразительного искусства предыдущих столетий: от «великого немого», повторявшего находки ранних фотографов, до символической графичности фильмов Ф. Феллини, импрессионизма Ф. Трюффо, живописного кино Л. Висконти. Это развитие привело к пределу возможностей технических и художественных средств и доминированию натуралистических приемов.

Нас в данном случае будут интересовать архитектура и дизайн-проектирование. По академическим канонам их относят к разным типам. Зодчество всегда входило в триаду «знатнейших», или «изящных», искусств, а о дизайне до сих пор спорят: искусство это или не искусство. Тем не менее, в XX–XXI вв. усилилась их конвергенция, и по причине общности творческого метода архитектуру и дизайн все чаще объединяют понятием архитектурных искусств. Не случайно итальянский дизайнер Андреа Бранци заметил: «Современной архитектуре не хватает дизайнера, а дизайну – архитектуры».

---

Несмотря на существенные различия все типы, виды и разновидности искусств характеризуют наиболее общие принципы гармонизации художественной формы: симметрия, пропорции, масштабность, ритм. Они могут быть описаны с использованием парных (диалектальных) категорий: симметрия – асимметрия, отношения – пропорции, метр – ритм, плоскостность – пространственность, величина – масштабность [1]. Отношения этих категорий исторически подвижны. В истории архитектурного творчества последовательно усиливалось так называемое далевое зрение, связанное с постепенным осознанием глубины пространства, силы пропорций и развитием чувства масштабности.

Искусство прежде всего учит масштабности. В египетских пирамидах масштабность еще отсутствует, поскольку во внешнем облике этих сооружений нет деталей, выполняющих зрительную функцию антропоморфного пропорционального модуля – оконных или дверных проемов, тяг, карнизов, цоколей. Поэтому пирамиды при первой встрече с ними разочаровывают: они не кажутся столь большими, каковыми являются на самом деле. В строгом смысле слова это не архитектура, хотя такие сооружения по-своему выразительны и монументальны. Древнегреческие храмы издали также выглядят относительно небольшими, но вблизи поражают величию иного рода. Они воспринимаются значительно больше своих истинных физических размеров. Величина отдельных частей противоречит принципу антропоморфности, который, как принято считать, характерен для искусства античной классики. Высота колонн подавляет человека, полуметровые ступени не приспособлены к тому, чтобы по ним подниматься. Двери, например в афинском Парфеноне, имеют высоту 6 м. Н. И. Брунов назвал масштаб Парфенона «героическим», предполагая, что древний эллин, при подходе к храму соотносил его размеры с собственным ростом, «чувствовал себя больше и сильнее», поскольку и герои «занимают промежуточное место между богами и людьми... Это архитектура богов, а не людей» [2]. О. Шуази объяснял такую особенность иначе: «В архитектуре храмов греки признают исключительно ритм. Их архитектурные произведения, по крайней мере, относящиеся к последнему периоду, представляют собой как бы отвлеченную идею... Они не вызывают никаких представлений об абсолютных величинах, а только чувство соотношений и впечатление гармонии» [3]. Древние римляне, несмотря на кажущуюся пространственность их архитектуры, еще оставались «близорукими». Они высекали огромные каменные блоки и складывали из кирпича грандиозные арки, которые все же казались им недостаточно большими для выражения величия. Однако именно архитектура императорского Рима задала масштаб всему европейскому зодчеству последующих веков. С изобретением ренессансных «очков» – камеры-обскуры и прямой линейной перспективы – архитектура постепенно мельчала, отдаляясь от ощущения близости мира богов.

Только в готике и барокко были сделаны попытки связать единым способом формообразования масштабность, пропорциональность и пространственность. Готические соборы и барочные церкви (вопреки внешним различиям их объединяют мистическая идея и иррациональная система пропорционирования) – нечто большее, чем постройки в материальном смысле. Их строители, сознательно нарушая принцип масштабности, чрезмерно уменьшали либо, напротив, увеличивали детали, отчего усиливалась парадоксальность пространственного восприятия. В интерьерах отдельные пространственные планы создают сложную игру «картинных видов» и глубоких перспектив. Объединение деталей по плоскостным планам и мысленное движение «пространственных слоев» в глубину в полной мере отвечает теории рельефности художественного пространства, изложенной в знаменитой книге А. Гильдебранда [4, 5]. Эта теория дает ключ к пониманию связи тектоники и динамической симметрии архитектурной композиции.

### Тектоника, симметрия и асимметрия классической архитектурной композиции

Слово «тектоника» в буквальном переводе с греческого означает «строение». Тектоничность – зрительное качество выстроенности формы, логичности и ясности членений, – связано с симметрией. И то и другое качество призвано выражать прочность, устойчивость, надежность строения. Впервые слово «тектоника» в качестве научного термина использовал в середине XIX в. немецкий археолог Карл Готтлиб Бёттихер [6]. Близкий термин: архитектурничность (греч. *architektonike* – «главное строение») – ясно воспринимаемая целостность и закономерность связи частей с целым. В отличие от простой тектоничности, архитектоника призвана выражать соподчиненность главного и второстепенного, т. е. композиционный смысл формы. В процессе развития архитектурного мышления термин «архитектоника» приобрел и более глубокий, историко-культурный и даже философский смысл: воплощение идей вечности, высшего, божественного смысла творчества. Так, архитектор итальянского новеченто 1930-х гг. Марчелло Пьячентини гордо утверждал, что «классический Рим – город архитектурнический, а Париж – выстроенный» (добавим от себя известное определение Д. С. Мережковского: «Петербург – город вымышленный»).

Симметрия – очевидный атрибут архитектурной композиции, проистекающий от необходимости соблюдения правила прямого угла и законов гравитации (проецирования центра тяжести постройки на середину основания). Но интерпретация универсального принципа симметрии претерпевала существенные изменения. В трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н.э.) помимо знаменитой триады (прочность, польза, красота) названы шесть «составных частей архитектуры»:

- ординация (строй, или порядок; греч. *taxis*) в современной теории композиции близко понятию «конструкция»;
- дистрибуция, или удобное расположение зданий (греч. *diathesis*);
- евритмия (уравновешенность);
- соразмерность (пропорционирование);
- благообразие (украшение);
- расчет (греч. *oikonomia*).

Ординация, по определению Витрувия, есть «правильное соотношение членов сооружения в отдельности и в целом для достижения соразмерности». Далее, опираясь, по его собственным словам, на труды древнегреческих авторов и рассуждая об «удобном расположении зданий», древнеримский архитектор связывает понятие ординации, или строя, с «надлежащим соблюдением пропорций» (лат. *pro-portio* – «вновь-отношение»). Для этого Витрувий заменил греческое слово «*symmetria*» (соразмерность) латинским «*pro-portio*», утверждая, что по-гречески это также и «*analogia*» (соответствие, соразмерность, подобие). Действительно, Цицерон в переводе сочинений Платона на латинский язык к греческому «аналогия» подобрал синоним «пропорция». Таким образом, понятия «симметрия», «пропорции», «аналогия» выстраиваются в теории античной архитектуры в один синонимический ряд, хотя на практике их, вероятно, различали. Об этом свидетельствует следующее.

Эвритмия (евритмия; греч. *eurythmia* – «стройность, устойчивость»), по Витрувию, «состоит в красивой внешности и подобающем виде (лат. *venusta species et commodusque aspectus*), иначе: «соответствует должной соразмерности» [7]. Из дальнейшего рассуждения становится ясно, что эвритмия означает «видимую соразмерность». «Простую соразмерность», или метрическую норму, Витрувий в новом контексте называл симметрией, а пропорцией – иную, ритмическую, или динамическую, организацию элементов композиции.

Эвритмический тип гармоничных отношений, или пропорций, в практике античной архитектуры связывали с динамическими свойствами наклонных и диагональных линий; вертикаль и горизонталь соотносили с симметрией. В античном искусстве существовали две концепции «красоты формы», условно называемые «симметрической» и «эвритмической».



Рис.1. Акрополь в Афинах в середине V в. до н. э. Макет. Афины, Музей Акрополя. Источник: <http://peregrinari.ru/europa/akropol.html>

Позднее два полюса формальной организации художественного произведения получили идеологическое содержание, их стали различать как «классическое» и «современное». Применительно к новейшей эстетике можно сказать, что эвритмия – это не просто гармоничные отношения частей формы, а более сложная целостность, включающая рациональные и иррациональные свойства, зрительное, или пластическое, движение и экспрессивную выразительность.

Древнегреческий храм, как известно, представляет собой замкнутый прямоугольный в плане объем, обрамленный колоннами. Главным несущим элементом всегда оставалась стена, а различные типы колоннад дали название разновидностям храмов, конструкция которых, в сущности, оставалась неизменно симметричной на протяжении веков. И в последующем, в классической архитектурной композиции симметрия проявлялась во всем: в прямоугольном плане, четном количестве колонн и оконных проемов на фасаде, расположении тригффов фриза по осям колонн. Примечательно также, что принцип симметрии постепенно совершенствовался. К примеру, в ранних дорических постройках число колонн на главном фасаде храма было нечетным и одна из колонн, загораживая вход, располагалась по центральной оси под вершиной треугольного фронтона, который и так обозначал зрительный центр постройки. В дальнейшем эллины отошли от такого негармоничного решения. Удивительно, но наряду с этим, великие греки осознали и блестяще воплотили противоположный, динамический принцип архитектурной композиции.

Архитектурно-скульптурные ансамбли Древней Греции, прежде всего ансамбль афинского Акрополя, рассчитаны на динамическое восприятие и всегда асимметричны. К

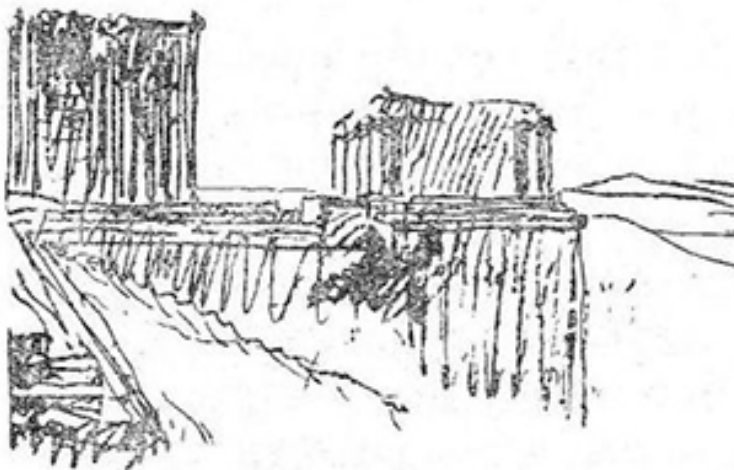


Рис.2. Пропилеи и храм Ники Аптерос Афинского Акрополя. Рисунок Ле Корбюзье. Источник: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=3432>

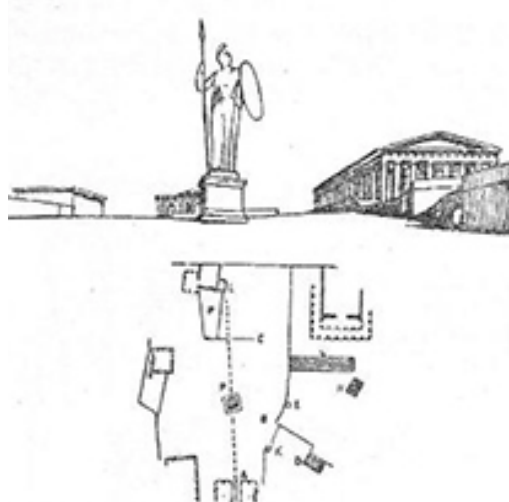


Рис.3. Афинский Акрополь. Общий вид и план. Источник: Шуази О. История архитектуры: В 2 Т. – М., 1935. – Т. 1. – С. 313. Рис. 249

Акрополю – храмовой горе в Афинах, возвышающейся на 156 м над уровнем моря, – из нижней части города подходила Священная дорога, по которой в дни праздника Великих Панафиней двигалась процессия с дарами богине (рис. 1). О. Шуази писал, что асимметрия Акрополя представляет собой «способ придать живописность группе зданий, расположенных с большим искусством, чем где бы то ни было... На первый взгляд, нет ничего более неправильного, чем этот план, но фактически он представляет собой вполне уравновешенное целое, где общая симметрия масс сопровождается изысканным разнообразием в деталях» [3, т.1, с. 312–314]. Шуази отметил также, что не геометрическая, а «оптическая симметрия» ансамбля Акрополя безупречна, но слева от Пропилей как бы не хватает массива, соответствующего храму Ники Аптерос, расположенному справа. Раскопки показали, что такой массив действительно существовал – обнаружено основание, указывающее «на присутствие колосса, который был необходим для симметрии» (рис. 2, 3).

Первое, что видели поднявшиеся на гору афиняне – это огромная статуя Афины Промехос («Передового бойца») из позолоченной бронзы работы скульптора Фидия. Она была развернута несколько под углом к средней оси ансамбля. Только пройдя мимо статуи, можно было увидеть справа вдалеке главный храм – Парфенон (447–438 гг. до н. э.). Западный фасад Парфенона также расположен под углом к Пропилеям. Согласно античному обычаю, статуя божества, помещенная внутри, должна быть обращена на восток, к восходящему солнцу, поэтому и вход в Парфенон находился с противоположной, восточной стороны.

Процессия обходила посвященный богине храм. Только обогнув Парфенон, участники процессии могли увидеть второй храм афинского Акрополя – Эрехтейон (421–406 гг. до н. э.). Он расположен севернее и несколько ниже величественного Парфенона (на отлогом спуске площадки Акрополя). Если объем Парфенона замкнут и симметричен, то Эрехтейон живописен за счет необычного асимметричного плана. Сложный силуэт здания создает неожиданные, многоракурсные перспективы. «Здание, – писал Н. И. Брунов, – имеет с различных сторон ответвления – портики, подобные росткам, которые он выпускает из себя в природу... Расположенный на склоне холма, Эрехтейон своим растянутым с запада на восток телом подчеркивает протяженность верхней площадки Акрополя» [2, с. 89].

Издали храм выглядит соединением трех портиков, открытых в окружающее пространство, разновеликих, но уравновешивающих друг друга. За ними скрыт массив здания,

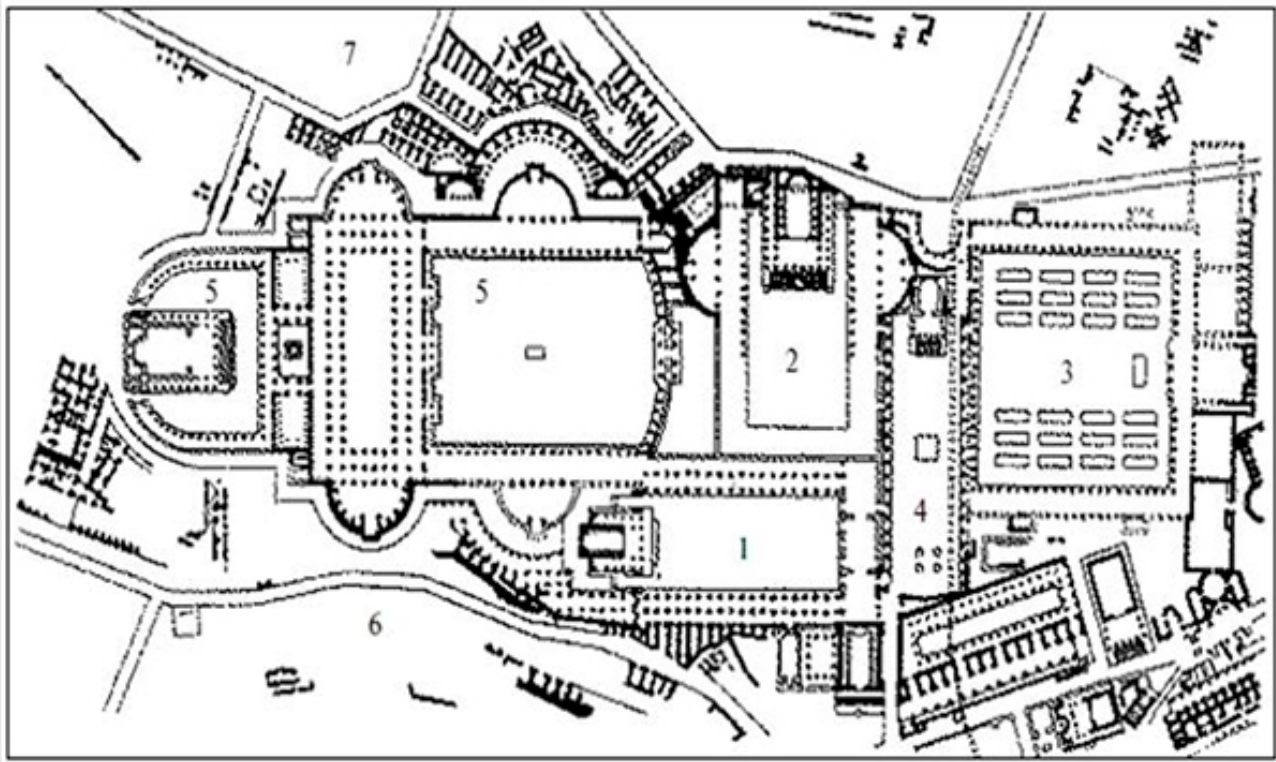


Рис. 4. Римские форумы периода Империи: 1. Форум Цезаря. 2. Форум Августа. 3. Форум Веспасиана. 4. Форум Нервы. 5. Форум Траяна. 6. Капитолийский холм. 7. Квиринальский холм. Источник: <http://ancientart.ru/iskusstvo-drevnego-rima/gradostroitelstvo-i-forumy-...>

состоящий из двух храмов. Один посвящен богине Афине, другой Посейдону. Возможно, сложность композиции объясняется прежде всего желанием связать постройку именно с этим священным местом, где, по легенде, Посейдон и Афина поспорили за обладание Атикой. Но то обстоятельство, что «архитектора не смутила сложность задачи, и те приемы, с помощью которых он ею овладел, указывают на радикальную перемену художественной концепции» [8].

О. Шуази сделал в связи с этим вывод, что главной заботой античных зодчих было создание отдельных, ясных и завершенных в себе картин «первого впечатления». Их продуманная смена основана на следующих принципах:

1. Добиваться единства впечатления, подчиняя каждую из последовательных картин пейзажа главному мотиву.
2. Стремиться, как общее правило, к угловым перспективам, прибегая к видам en face только в виде исключения.
3. Установить между отдельными массами оптическое равновесие, которое согласовало бы симметрию контуров с многообразием и неожиданностью деталей [3, т.1, с. 312–318].

Асимметричная композиция Акрополя рассчитана на динамичную, меняющуюся позицию зрителя, участника храмовой процессии, и последовательное раскрытие отдельных картин, эффектных ракурсов и угловых перспектив. Так действует и природа: отдельные формы подчиняются закону симметрии, а целое представляет собой более сложную уравновешенную массу. Физическая закономерность, психология восприятия, последовательность зрительных образов во времени объединяются общим композиционным принципом уравновешенности (лат. *ponderatio*).

Добавим, что именно в древнегреческой архитектуре интуитивно были найдены основные принципы классической архитектурной композиции – гармонизация отношений плоскостности и глубинности, осязательного и «двигательного» чувства, тектоничности и пластичности. При этом существенно, что динамичная и живописная архитектурная



Рис. 5. Церковь Иль Джезу в Риме. Западный фасад, 1575—1584. Архитектор Джакомо делла Порта. Фото автора

композиция – высшее достижение эллинского гения – строится не на целостной организации пространства, а на чередовании отдельных картин, фиксированных точек зрения, зрительных проекций на воображаемую «картинную плоскость». Эллины не создали искусства архитектуры в современном значении слова как целостного переосмысления многомерного жизненного пространства. В греческом и латинском языках вообще нет слов для обозначения понятия «пространство». Греческое «*topos*» или латинское «*locus*» означают «место,

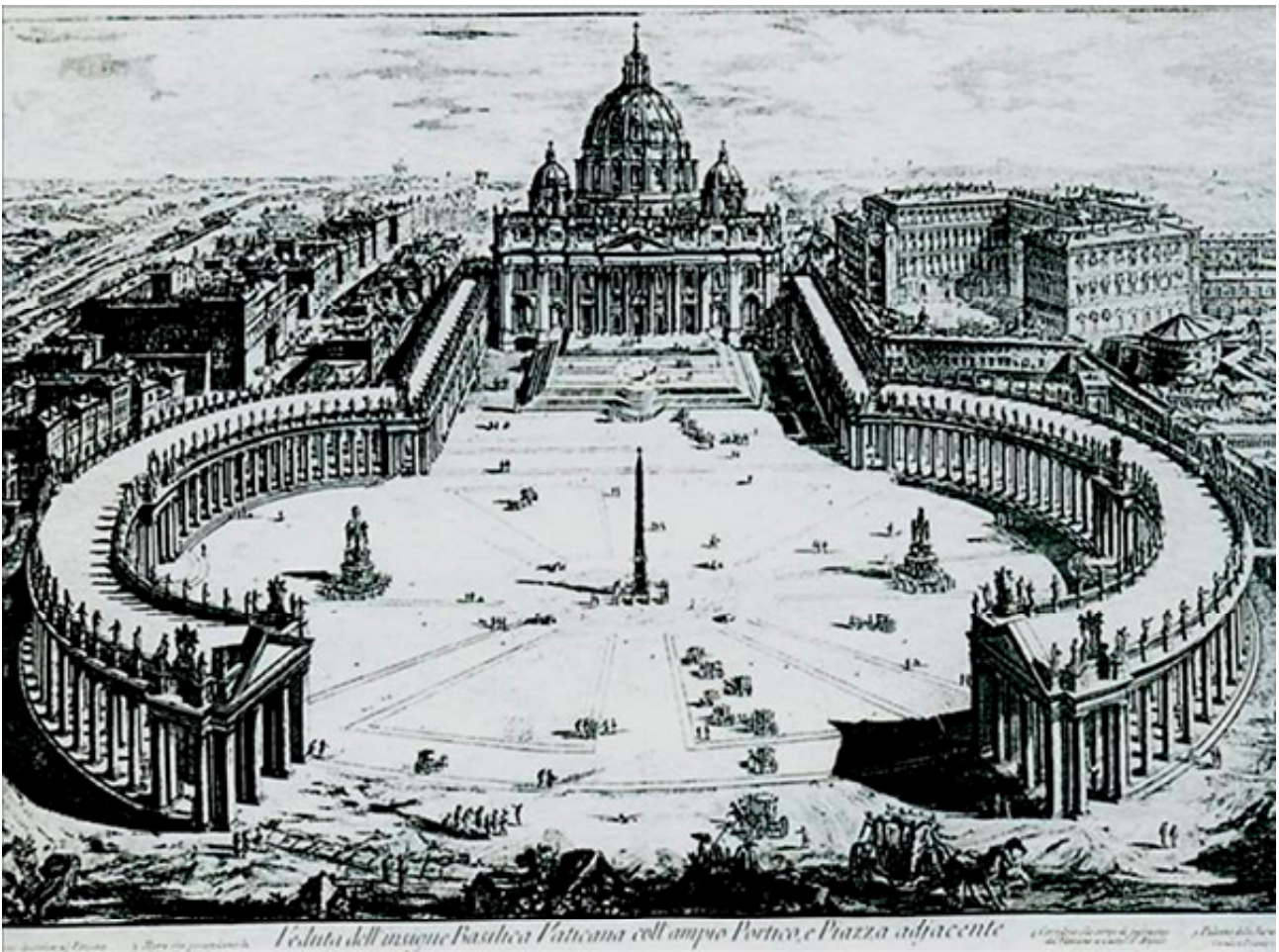


Рис. 6. Площадь Сан Пьетро в Риме. По офорту Дж. Б. Пиранези из серии «Виды Рима». 1752

конкретная местность», а латинское «spatium» – поверхность какого-либо тела, расстояние на нем между двумя точками, а также: земля, почва (в материальном смысле). У пифагорейцев особо почиталось понятие «четверицы» (Tetrahton) – единства точки, линии, поверхности и объема, символизирующее принцип «телесности». В евклидовой геометрии не осмысливались иррациональные отношения, а геометрические фигуры рассматривались буквально – как части материальной плоскости. Античное искусство вообще не выработало понятия «простираения» в нематериальном, абстрактном смысле. Точно так же понимали и время – не в качестве бесконечности, а как замкнутый цикл отдельных событий.

### **Развитие принципа асимметричной архитектурной композиции**

Античные площади – агора в Древней Греции и форумы в Риме – представляли собой большие залы под открытым небом. Однако римляне, в отличие от эллинов, предпочитали симметричную композицию. Храмы выстраивали вдоль одной оси, статуи и колонны обычно находились по периметру (рис. 4).

В западноевропейском Средневековье и в эпоху Ренессанса, если согласиться с концепцией австрийского архитектора и теоретика К. Зитте, правилом следует считать группирование площадей около главных сооружений в центре города, а отдельную площадь – исключением [9, с. 40–65].

Городские фонтаны и монументы устанавливали не в геометрической середине площадей, а по краям, асимметрично, – на «островках» между главными направлениями движения, и чаще, что характерно, близ угла одного из выходящих на площадь зданий [9, с. 64, 102]. Естественная асимметрия старинных городских площадей происходила, по тонкому наблюдению А. Гильдебранда, оттого, что каждый последующий архитектор заботился «о



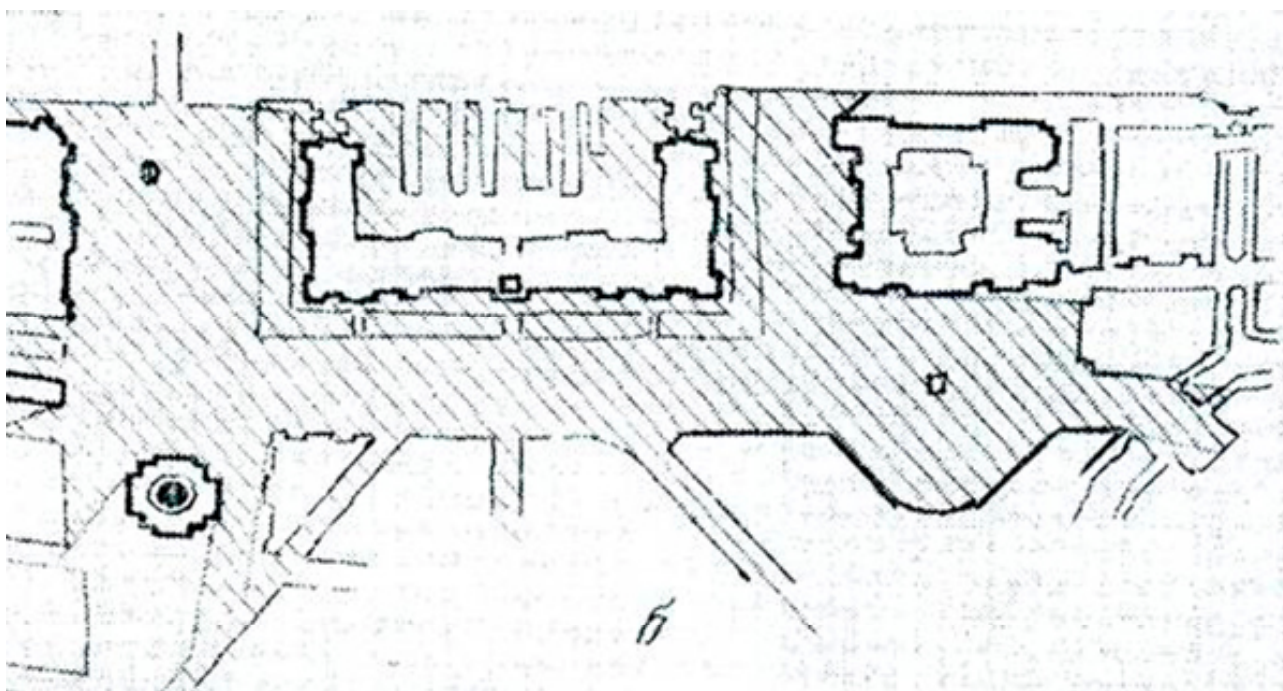


Рис. 7. Ансамбль трех площадей Санкт-Петербурга. В центре: здание Главного Адмиралтейства (1806—1823, арх. А.Д. Захаров). Справа – здание Зимнего дворца (1754–1762, арх. Ф.Б.Растрелли), Дворцовая площадь с Александровской колонной в центре (1829—1834, арх. О.Монферран), слева внизу – Исаакиевский собор (1818–1858, арх. О. Монферран), перед ним – Сенатская площадь с конным памятником Петру I (1766–1782, скульптор Э.М.Фальконе), слева вверху – фасад здания Сената и Синода (1830–1834, арх. К.Росси). Штриховкой показана «просматриваемость пространств». Источник: С. Б. Алексеева. Роль монументально-декоративной скульптуры в формировании ансамбля центральных площадей Петербурга первой половины XIX в. // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX в. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1979. Вклейка, рис. 32

правильном примыкании, о художественном действии целого... каждый умел считаться с объективно существующими силами и, пользуясь ими, творил дальше... Подобным путем, – писал далее Гильдебранд, – возникли наиболее прекрасные улицы и площади. Продолжение существующей ситуации всегда отвечало телесному чувству, которое возбуждалось ею и определенным образом физически действовало дальше. Возбужденные таким образом направления; тяготение вниз или стремление вверх, ощущение расширения или стягивания требуют, подобно физическим состояниям, смотря по обстоятельствам, своего продолжения, разрешения, неожиданного перерыва... Одно вдохновение присоединялось к другому, без произвола следуя данному ритму» [10]. Гильдебранд, вслед за Зитте, рассматривал закономерно сложившуюся асимметрию знаменитых площадей Италии: Площадь Синьории и Соборную площадь во Флоренции, асимметричное положение Кампанилы на площади Сан Марко в Венеции.

В архитектуре барокко, что неожиданно, напротив, доминирует принцип симметрии. Его строго соблюдали как во внутренней планировке храмов, так и в композиции фасадов. Так, главные фасады всех римских церквей XVII в. строго симметричны, а напряженная динамика достигается за счет зрительного движения в глубину: раскреповками, выступами и отступами (рис. 5).

Аналогичным образом выстроены ансамбли барочных площадей, дворцов и монументов. По тонкому наблюдению Д. Е. Аркина барочные площади Рима «экстерриториальны», им безразличен внешний мир. «Когда вступаешь на площадь Квиринала, – писал Аркин, – кажется, будто вошел в какой-то большой пустынный зал, в котором сразу стихают все шумы города и властвует меланхолическая тишина... Таковы почти все барочные площади Рима: они не сливаются с городом, а всегда отделены от него и живут самостоятельной внутренней жизнью» [11]. И действительно, Капитолий, Квиринал и даже Сан Пьетро в Риме представляют



Рис. 8. Ансамбль площади Сан Марко и Пьяцетты в Венеции. XII—XVI в. Фото: Archivio Storti, Cameraphoto, Giacomelli, Venezia

собой особые замкнутые миры, где властвует тишина и некое метафизическое, вневременное ощущение пространства. В геометрическом центре находится конная статуя, обелиск или фонтан (рис. 6).

Отдельно следует говорить о классицистических ансамблях Санкт-Петербурга. Причина тому – не только особенности русского классицизма, но, прежде всего, необычный пейзаж

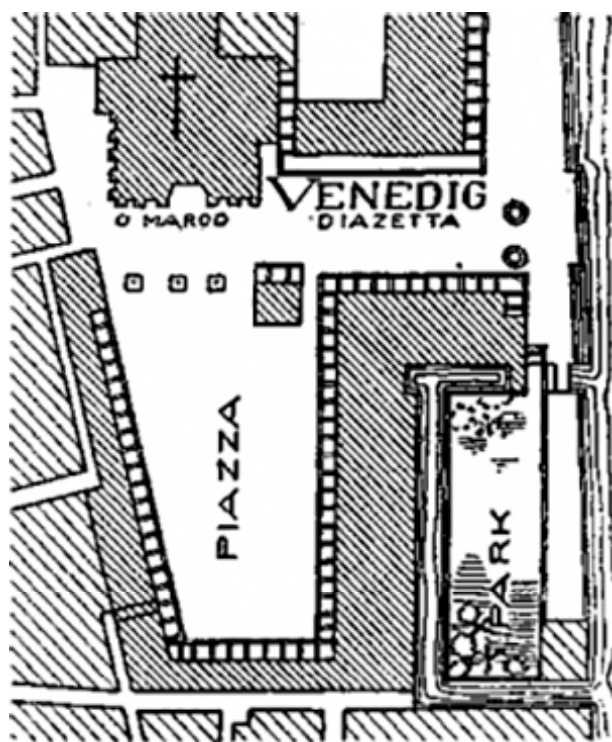


Рис. 9. План площади Сан Марко и Пьяццетты в Венеции (по А. Гильдебранду, 1908). Источник: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. – М.: Мусагет, 1914. – С. 151

и безграничное пространство невской дельты. Главным проспектом города стала река Нева, «ее державное течение» (А. С. Пушкин), которым измерена ширина улиц и высота шпилей. Она же – главная площадь города в самом широком течении, там, где река разделяется на два рукава между Петропавловской крепостью, Зимним дворцом и Стрелкой Васильевского острова. Параллельно течению Невы и возникла уникальная искусственная перспектива – «ансамбль трех площадей». Сложный план местности в дельте реки обусловил сочетание асимметричной топографии и симметрии отдельных площадей, созданных по проектам Карло Росси. Их симметричная композиция обусловлена эстетикой классицизма, но посредством разнонаправленных перспектив она связана с расходящимися под разными углами улицами, криволинейными очертаниями рек и каналов. Для сравнения: асимметричный в плане ансамбль площади Сан Марко и примыкающей к ней Пьяццетты в Венеции

замкнут, а в Петербурге площади раскрыты створами улиц во всех возможных направлениях (рис. 7–9).

Русский, и в частности петербургский, классицизм унаследовал от предшествующего своеобразного маньеристично-барочного сплава середины XVIII в. живописность, особенную пластичность и подвижность. Это проявилось в изгибах фасадов, скругленных углах зданий, мягкости красочных гамм. Не случайно А. Н. Бенуа одну из своих программных статей озаглавил «Живописный Петербург» [12]. Стремление к живописности усугубляется истинно русским пониманием шири пространства. Колоннадам и оградам придаются живые, пульсирующие очертания. По образному выражению архитектора Я. О. Рубанчика, даже дворы Петербурга «сворачиваются в подковы», изгибы рек и каналов подсказывают зодчим необычные планировочные решения, внутри зданий появляются круглые лестницы и залы, а зелень садов или галереи во дворах неожиданно создают уголки «русифицированной городской природы» усадебного типа [13].

Можно утверждать, что с эволюцией стилей и усложнением композиций усиливается тенденция к асимметрии архитектуры. Предчувствие этой тенденции мы наблюдаем в античности, временное отступление от принципов асимметричной композиции видим в Средневековье, Ренессансе и в архитектуре барокко. В период модерна архитекторы вновь вернулись к эстетике динамической асимметрии.

### Теоретическое обоснование диссимметрии архитектурной композиции

Принципиальная симметрия, по правилам Витрувия, обеспечивает одновременно прочность и оптимальные пропорции постройки. Этой закономерности в Средневековье и в эпоху Ренессанса придавали универсальное значение с оттенком мистицизма и магии чисел. Например, известно, что Л. Б. Альберти придумал устройство для деления окружности на 48 градусов. Этот прибор был известен Рафаэлю. Браманте, вероятно, использовал его в проектных работах. Предполагают также, что изображение этого устройства заключено в декоре фриза

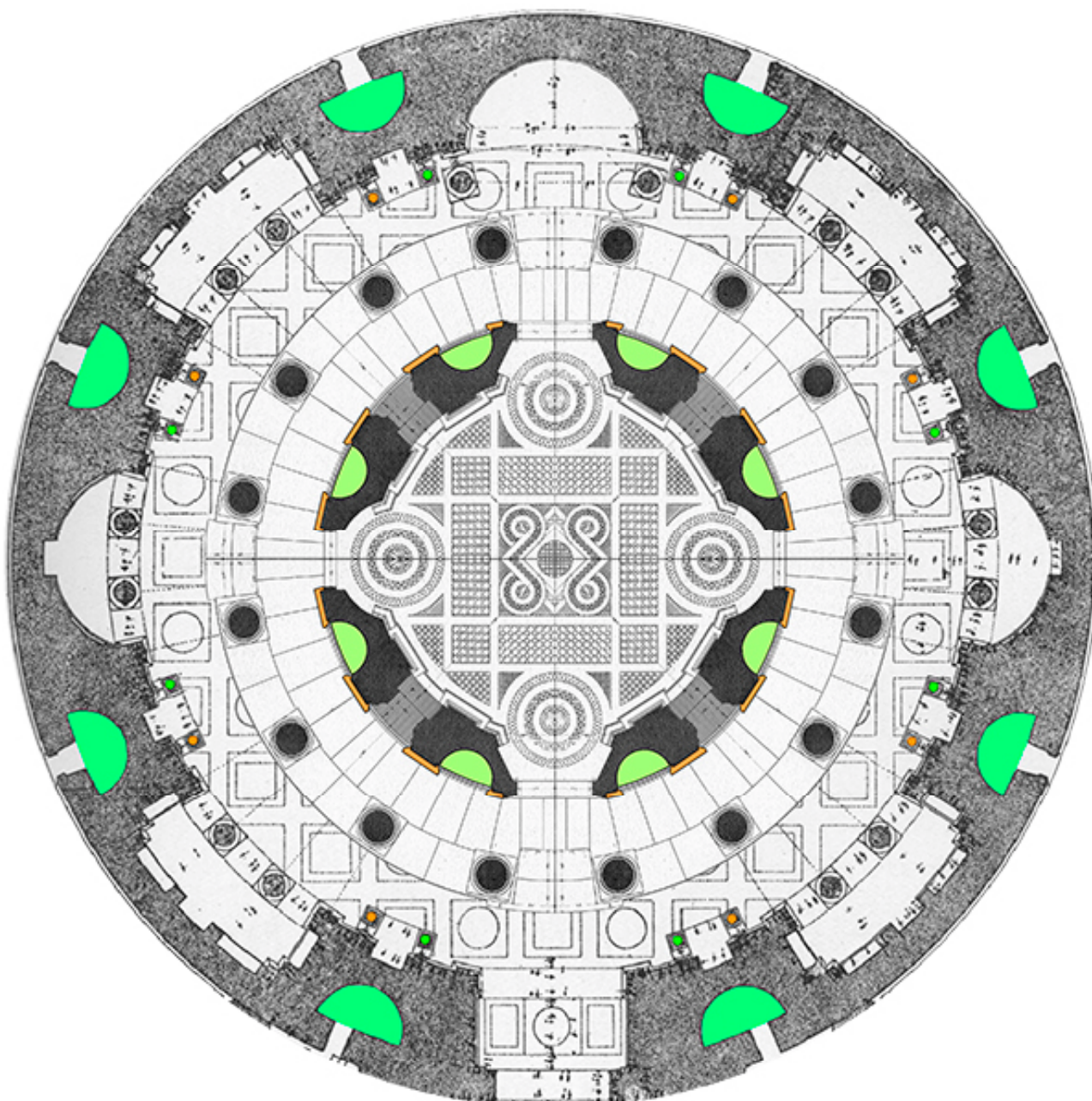


Рис. 10. Совмещение планов: Темплетто внутри Пантеона. Рисунок любезно предоставлен Г. Ф. Григоренко

интерьера римской церкви Темплетто работы Браманте (1502). Совмещение планов Темплетто и древнеримского Пантеона показывает повторяющиеся числа: 28 триглифов, 8 пилястр и 8 лучей в куполе Темплетто; 8 больших пилястр, 8 табернаклей и 28 пространственных осей Пантеона [14]. Такую симметрию, образуемую лучами (осями симметрии), расходящимися из геометрического центра, называют «лучевой системой» (рис. 10). Однако названные закономерности и эффектные примеры описывают лишь статические свойства композиции.

Сложность состоит в том, что архитектурная композиция, по определению, существует одновременно во времени и в пространстве. Это объясняется динамической позицией зрителя и, соответственно, «двигательным» характером архитектурного пространства, переживание которого имеет специфический ритмико-моторный характер. Поэтому мы говорим о чувстве пространства архитектора так же, как о чувстве формы скульптора или о чувстве цвета живописца. Готфрид Земпер в «Практической эстетике» отмечал, что «материальные основы эстетики прекрасного сводятся к динамике и статике», поскольку форма «должна

отражать сущность того, что вызвало эту форму», и, в первую очередь, динамические закономерности, «обеспечивающие ее жизнеспособность». Поэтому эстетическая оценка художественной формы, в частности архитектурной композиции, рассуждал далее Земпер, связана с «возвышением и обобщением многих функций», что «полностью совпадает с высказыванием Лейбница о музыке». Вероятно, Земпер имел в виду крылатую фразу, приписываемую немецкому физика и математику: «Музыка есть бессознательное упражнение души в арифметике». Рассматривая «столкновение и равновесие сил», немецкий теоретик выделил четыре основных силы: силу тяжести, противодействующую ей «жизненную силу», направленную снизу вверх, «волю, ведущую к цели», и инерцию, противостоящую воле. Далее Земпер писал, что названные им четыре силы, собранные попарно, превращают простую симметрию в более сложное динамическое, но уравновешенное целое, измеряемое «показателями»: симметрией, пропорциональностью, направлением и порядком [15, с. 134–137]. В другом месте своей книги, утверждая, что «Витрувий путает эвритмию с пропорциональностью», Земпер оговаривал, что понятие эвритмии «ближе к симметрии, чем к пропорциональности». Пропорциональность же связана с направленностью формы и, следовательно, с фактом внутреннего, часто скрытого, пластического (зрительного) движения. «Свобода воли и движения» уравновешивается распределением масс и все вместе создает гармонию, в которой чувствуется не столько симметрия, сколько «упругость, напряжение» [15, с. 199–204].

Абсолютная, полная зеркальная симметрия – редкое явление в природе и искусстве. В большинстве случаев мы встречаем уравновешенное расположение асимметричных элементов. Такую относительную симметрию мы воспринимаем в качестве зрительного соответствия разнообразных частей гармонии целого. Именно поэтому сознательное либо интуитивное стремление к асимметричным композициям не противоречит классическому идеалу гармонии в архитектуре. Оно является прямым следствием особенностей восприятия, осознания и ориентации человека в окружающем его физическом пространстве, а также формирования эстетических и художественных предпочтений. В соответствии с практическим и эстетическим опытом человека формируются асимметричные представления жизненного пространства. Это пространство не одинаково относительно центра, а семантика его сторон осмысливается зеркально по отношению к сторонам воспринимаемого объекта с позиции предстоящего зрителя [16].

В методологии структурного анализа и теории архитектурной композиции уравновешенное расположение элементов подразделяют на три иерархически связанных типа:

- симметрию совпадения;
- симметрию соответствия;
- симметрию эквивалентности.

Симметрия совпадения – это простая зеркальная симметрия статического типа с идентичными элементами. Симметрия соответствия также является статичной структурой, но с симметричным расположением асимметричных (разнохарактерных) элементов. Симметрия эквивалентности, или уравновешенная симметрия, – наиболее сложная структура динамического типа. Ее эстетическая ценность заключается в том, что видимая взаимосвязанность существенно различающихся разновеликих частей воспринимается направленно, создает зрительную динамику.

В современной естественнонаучной картине мира известны принципы П. Кюри и диссимметрии пространства В. И. Вернадского. Под диссимметрией (греч. *dys* – «отделение, разделение») часто понимают обычное нарушение симметрии, а под асимметрией – отсутствие симметрии вообще. Это неверно. Еще в 1847 г. Л. Пастер открыл наличие в одном живом веществе неравное количество двух форм молекул с левой и правой оптической активностью и назвал это явление диссимметрией. В 1938–1939 гг. П. Кюри расширил понятие диссимметрии,



Рис. 11. Здание Художественного музея в г. Гронинген. Нидерланды. 1989–1994, арх. А. Мендини.  
Источник: <http://famous.totalarch.com/mendini>

перенеся его в область физических полей и состояния пространства. В. И. Вернадский рассматривал диссимметрию в качестве направленности симметричной формы, ее физического и зрительного движения в пространстве [17]. Диссимметрия характеризует энергетические процессы: движение и изменение, а симметрия – покой и сохранение. Благодаря диссимметрии любая структура меняется, прогрессирует, движется, приспосабливаясь к среде.

Именно такие энергетические процессы определяют феноменологический характер архитектурной композиции. Например, зеркальная семантика правой и левой сторон усложняется двигательным характером архитектурного пространства (постоянно меняющимся соотношением фронталей и глубины), а в ином отношении – симметричной природой строительной конструкции, связанной законами гравитации, принципом фронтальности и правилом прямого угла. Отсюда зрительный конфликт симметрии и асимметрии, который мирно разрешается посредством эстетизации диссимметрии.

### **Диссимметричные композиции в архитектуре постмодернизма**

Американский архитектор Р. Вентури в книге «Сложности и противоречия в архитектуре» («Complexity and Contradiction in Architecture», 1966) утверждал, что тектоничные и симметричные формы «скучны и неинтересны», а «несообразность и уклончивость» в архитектурном творчестве соответствуют «беспорядочной жизненности» и, следовательно, адекватно отражают эстетику действительности [18]. Принцип «нелинейной архитектуры» провозглашен одним из главных представителей теории архитектуры постмодернизма Ч. Дженксом [19]. Однако идеи открытости, зрительной подвижности формы и диссимметричных структур не являются изобретением постмодернизма, а составляют непрременную



Рис.12. Небоскреб Лиденхолл («Тёрка для сыра»). 2011–2014. Проект архитектора Ричарда Роджерса. Источник: <http://www.archfacade.ru/2008/12/leadenhall-building.html>

принадлежность истории архитектуры [20].

Постмодернистская концепция «формы-движения» представляет собой модернизированное изложение неизменной сущности архитектурного пространства. Это свойство не зависит от того, создается ли такое пространство эскизированием, макетированием или компьютерным моделированием. Главное – мысль художника и специфический метод формообразования, делающий архитектуру архитектурой, а форму тектоничной. Архитектор, как правило, осуществляет проектирование по принципу «изнутри наружу» и «снизу вверх» (от разметки плана к высотным ориентирам). Однако мысль художника, что более существенно, закономерно развивается в противоположном направлении: от целого к деталям, т. е. от общего абриса, внешних границ представляемой массы к составляющим ее объемам и деталям и, в последнюю очередь, к деталям интерьера и его обстановки. Такая антиномичность проективного мышления служит движущим импульсом не только архитектурного, но и дизайнерского творчества во всех направлениях, течениях и стилях. К примеру, главный фасад здания (или

любой архитектурной формы), а также ядро плана принципиально симметричны. Они выстраиваются относительно центра, главной оси симметрии и четырех пространственных осей по сторонам света. Эта методика подробно описана еще Витрувием (кн. I, гл. VI, 6–13). Далее симметрия дополняется динамичностью, направленностью формы, проистекающей от двигательного характера архитектурного пространства.

Стремление к динамическим структурам, или диссимметрии, превращает метрические структуры в ритмические, целостность – в расчлененность, соразмерность дополняет диспропорцией, фронтальность – ракурсностью и глубиной, однородность – неоднородностью, регулярность – иррегулярностью, равенство – неравенством, равномерно заполненное пространство превращает в сложноподчиненное, а отвлеченное чувство гармонии согласует с пропорциональностью частей. Такой архитектурный метод мышления не противоречит ни классицистической, ни модернистской, ни постмодернистской эстетике.

#### **Выводы: нарушение принципа архитектоники превращает архитектурную композицию в инсталляцию**

Многие произведения архитектуры постмодернизма трудно оценить с точки зрения классической архитектоники (рис. 11–13). Искушение неограниченными возможностями новых строительных технологий и материалов подводит проектирование к рискованным экстравагантным решениям. Например, в проектах архитектурного бюро «Guallart» в Барселоне (Испания) или австрийской фирмы «Coop Himmelb(l)au» (рис. 14) уравновешенность

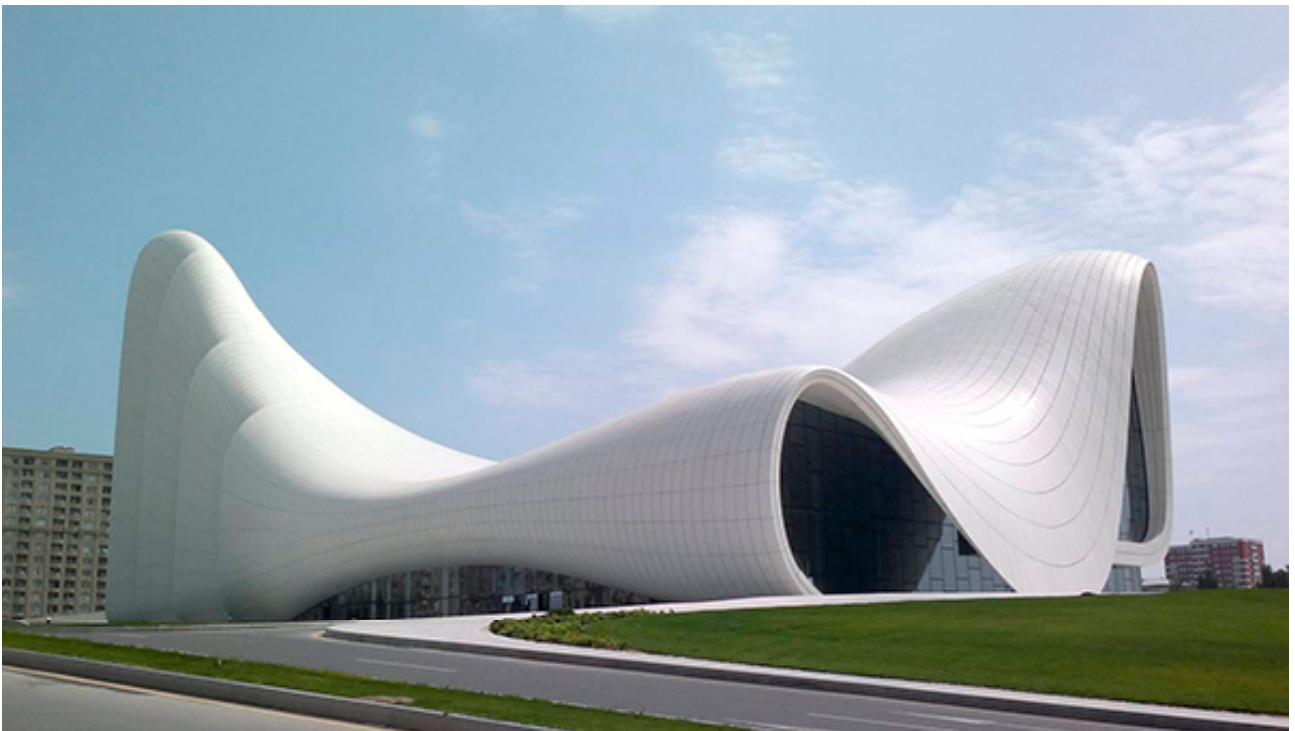


Рис. 13. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку. 2012—2013, арх. Заха Хадид.  
Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Центр\\_Гейдара\\_Алиева](https://ru.wikipedia.org/wiki/Центр_Гейдара_Алиева)

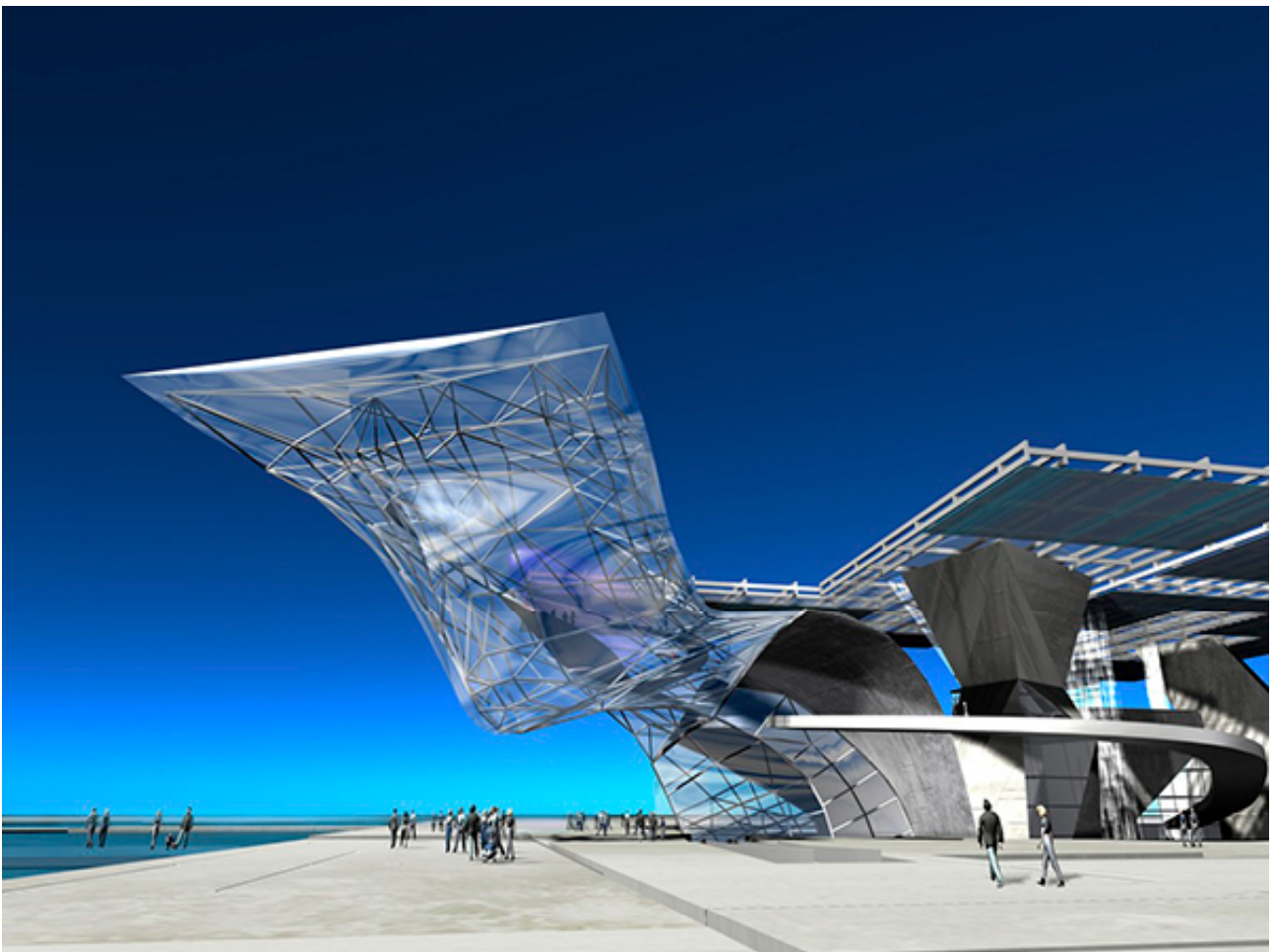


Рис.14. Проект представительства фирмы JVC в Мехико. Архитектурное бюро «Coop Himmelb(l)au». 1998.  
Источник: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/new-urban-entertainm...>



диссимметрии заменяется демонстративной деструкцией. Декларируемые теоретиками постмодернизма деконструкция и многозначность смыслов грозят подменой архитектуры иными формами проектирования предметной среды, в частности инсталляцией («монтажу» вещей в абсурдных сочетаниях и невозможных ситуациях). В искусстве авангарда и неоавангарда произведение стремится выйти из пространственно-временного контекста и стать «вещью в себе». В связи с этим вспоминается старый тезис А. А. Федорова-Давыдова об авангарде как «натюрмортной стадии развития искусства» [21]. «Вещи», созданные авангардистами, добавим – и постмодернистами, ничего не выражают, кроме самих себя. Смысл здания оказывается «в его редукции к вещи» [22]. Это не архитектура.

Вместо тектонических отношений утверждается «порядок символических значений», «парадигмы сознания» и «семантический ряд». Содержание архитектурного творчества, традиционно определяемое в качестве символизации и сакрализации жизненного пространства путем придания этому пространству архитектурной целостности, подменяется внеархитектурными средствами. Архитектура по определению должна выражать устойчивость и надежность, образно воплощать законы гравитации. Без этих качеств постройка действительно превращается в своеобразный натюрморт – «большую упаковку», или парадоксальную инсталляцию.

С другой стороны, новейшая дизайн-архитектура отражает трансморфологические процессы, происходящие в культуре пост-постмодерна. Границы между видами искусства размываются и в отдельных видах используются средства и приемы, выработанные в других. Можно предположить, что и далее межвидовое взаимодействие в русле единого проектного мышления с одновременным появлением новых методов и разновидностей творческой деятельности останется основной тенденцией развития. Однако во всех видах проектной деятельности принципы архитектуры, уравновешенной симметрии, ритма и пропорциональности частей сохраняют универсальное значение. Нарушение этих принципов выводит творческую деятельность из сферы эстетики и искусства в область утилитарной, спекулятивной прагматики. Остается удивляться, что это положение, впервые сформулированное Витрувием более двух тысяч лет назад, актуально, несмотря на все новации индустриального и постиндустриального общества.

### Библиография

1. Власов, В. Г. Теория хаоса, аритмология и методы кластерного анализа в современном искусствознании // [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // Архитектон: известия вузов». – 2015. – № 51. URL: [http://archvuz.ru/2015\\_3/1](http://archvuz.ru/2015_3/1)
2. Брунов, Н. И. Памятники Афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон / Н.И. Брунов. – М.: Искусство, 1973. – С. 65.
3. Шуази, О. История архитектуры: В 2 т. Т. 1. / О. Шуази. – М.: Изд-во Всесоюзн. акад. архитектуры, 1935. – Т. 1. – С. 301–302.
4. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – С. 195–196.
5. Vlasov, V. G. Implicit Aesthetics, Relief Principle and the Theory of Formbuilding in Architectonic-Visual Arts / V. G. Vlasov // International Research Journal XXXIX. Issue 5 (36), 2015. Part 3. P. 102–105.
6. Bötticher, K. Die Tektonik der Hellenen. Bd. I: Einleitung und Dorika / K. Bötticher. –Potsdam, 1844–1852.
7. Витрувий. Десять книг об архитектуре. – М.: КомКнига, 2005. – С. 11–14 (кн. I, гл. II, 1–9).
8. Виппер, Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – С. 219.
9. Зитте К. Художественные основы градостроительства (1889)/ К. Зитте. – М.: Стройиздат, 1993.

10. Гильдебранд А. К пониманию художественной связи архитектурных ситуаций (1908) // А. Гильдебранд Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – С. 148.
11. Аркин, Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. – М.: Искусство, 1990. – С. 36.
12. Бенуа, А. Н. Живописный Петербург / А. Н. Бенуа // Мир искусства. – 1902. – № 1. – С. 3–12.
13. Кашаверская, Ю. И. В незнакомом Ленинграде: О незаконченной книге архитектора-художника Я. О. Рубанчика Ю. И. Кашаверская // Краеведческие записки. – Вып. 8. – СПб.: Акрополь, 2001. – С. 284–287.
14. Григоренко, Г. Ф. Два римских храма [Электронный ресурс] / Г. Ф. Григоренко // Форум ARTMATLAB: – URL: <http://www.artmatlab.ru/site/forum.php?sm=4#>
15. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство. 1970.
16. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 297–328.
17. Вернадский, В. И. 1965. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения / В. И. Вернадский. – М.: Наука, 1965. – С. 166–172.
18. Venturi, R. Complexity and Contradiction in Architecture / R. Venturi. New York, 1966. – P. 14.
19. Jencks, Ch. The Language of Post-Modern Architecture / Ch. Jencks. – New York, 1977.
20. Deleuze, G. Le Pli. Leibniz et le Baroque. / G. Le Pli. Deleuze. – Paris: Minuit, 1988.
21. Федоров-Давыдов, А. А. Русское искусство промышленного капитализма / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: ГАХН, 1929.
22. Ревзин, Г. И. Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – М.: ОГИ, 2002. – С. 126.

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция — На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



Власов Виктор Георгиевич  
доктор искусствоведения,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: [natlukina@list.ru](mailto:natlukina@list.ru)

Статья поступила в редакцию 29.09.2016  
Электронная версия доступна по адресу: [http://archvuz.ru/2016\\_4/1](http://archvuz.ru/2016_4/1)  
© В.Г. Власов 2016  
© УралГАХА 2016

## TECTONICS AND DISSYMMETRY OF ARCHITECTURAL COMPOSITION

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of West European Art,  
Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia,  
e-mail: natlukina@list.ru

**Abstract**

*The article is devoted to historically diverse relationships in tectonics, the properties of which are symmetry and harmony of proportions, asymmetries and dissymmetries of architectural composition. Unlike asymmetry (disturbance or total absence of symmetry), dissymmetry implies similarity and simultaneous distinction between the elements of a whole. Based on the works of classics of architectural theory, the author finds the solution to the problem in the specificity of the spatial-temporal continuum of architectonic composition – the motor and plastic fine-art character of architectural space. These features define design techniques and compositional variety of buildings. Disturbance of historically evolving relationships in tectonics, symmetry and dissymmetry leads to degeneration of architecture into installation art.*

**Key words**

*motor space, dissymmetry, symmetry, visual dynamics, installation, composition, direction of form*

**References**

1. Vlasov, V.G. (2015) Chaos Theory, A-Rhythmology and Method of Cluster Analysis in Modern-Day Art Studies [Online]. *Architecton: Proceedings of Higher Education*, No. 51 (in Russian).
2. Brunov, N.I. (1973) *Monuments of the Acropolis of Athens: Parthenon and Erechtheion*. Moscow: Iskusstvo, p.65 (in Russian).
3. Choisy, A. (1935) *The History of Architecture*. In 2 vol. Moscow: All-Union Academy of Architecture, vol. 1, p. 301–302 (in Russian)
4. Hildebrand, A. (1991). *The Problem of Form in Fine Arts and Collection of Articles*. Moscow: MPI, pp. 195–196 (in Russian)
5. Vlasov, V. G. (2015) *Implicit Aesthetics, Relief Principle and the Theory of Formbuilding in Architectonic-Visual Arts*. *International Research Journal XXXIX*. Issue 5 (36), Part 3, p. 102–105.
6. Bötticher, K. (1844–1852) *Die Tektonik der Hellenen*. Bd. I: Einleitung und Dorika. Potsdam.
7. Vitruvius. (2005) *The Ten Books on Architecture*. Book 1, ch. II, 1-9. Moscow: KomKinga, p. 11-14 (in Russian).
8. Vipper, B.R. (1972) *The Art of Ancient Greece*. Moscow: Nauka, p. 219 (in Russian).
9. Sitte, C. (1993) *City Planning According to Artistic Principles (1889)*. Moscow: Stroyizdat (in Russian).
10. Hildebrand, A. (1908) *Towards an understanding of artistic relationships between architectural situations*. In: Hildebrand, A. (1991) *The Problem of Form in Fine Art and Collected Articles*. Moscow: MPI, p. 148 (in Russian).
11. Arkin, D.E. (1990) *Images of Architecture and Images of Sculpture*. Moscow: Iskusstvo, p. 36 (in Russian).
12. Benois, A.N. (1902) *Picturesque Petersburg*. *Mir iskusstva*, No.1, p. 3–12 (in Russian).
13. Kashaverskaya, Yu.I. (2001) *In an unfamiliar Leningrad: On the unfinished book of the architect and painter Ya.O. Rubanchik*. In: *Krayevedcheskiye zapiski*, issue 8. Saint-Petersburg: Akropol, p. 284–287 (in Russian).
14. Grigorenko, G.F. *Two Roman Temples* [Online]. ARTMATLAB forum. Available at: <http://>

---

[www.artmatlab.ru/site/forum.php?sm=4#](http://www.artmatlab.ru/site/forum.php?sm=4#) (in Russian)

15. Semper, G. (1970) *Practical Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
16. Uspensky, B.A. (1995) *Semiotics of Art*. Moscow: Yazyki russkoy kultury, p. 297–328 (in Russian).
17. Vernadsky, V.I. (1965). *The Chemical Structure of the Earth's Biosphere and Its Surroundings*. Moscow: Nauka, p. 166–172 (in Russian).
18. Venturi, R. (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, p. 14.
19. Jencks, Ch. (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*. New York.
20. Deleuze, G, le Pli. (1988) *Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit.
21. Fedorov-Davydov, A.A. (1929) *The Russian Art of Industrial Capitalism*. Moscow: GAHN.
22. Revzin, G.I. (2002) *Essays on Philosophy of Architectural Form*. Moscow: OGI, p.126 (in Russian).

Article submitted 29.09.2016

The online version of this article can be found at: [http://archvuz.ru/2016\\_4/1](http://archvuz.ru/2016_4/1)

© Vlasov V.G. 2016

© USAAA 2016