

СТЕКЛЯННЫЙ ГОРОД В УТОПИЯХ АВАНГАРДА *

Antonella d'Amelia

Город в воздухе. Город из стекла из асбеста.
Город на рессорах [...]
В воздухе, — чтобы освободить землю,
Из стекла, — чтобы наполнить светом,
Асбест, — чтобы облегчить стройку
На рессорах, — чтобы создать равновесие.
(Арватов 1923: 64).

Кто перелистывал выпуски ЛЕФа, где перекрещивались творческие усилия поэтов, художников и архитекторов, неизбежно испытывал очарование утопических замыслов о городе будущего. Кто заглядывал в “Архитектурные фантазии” Якова Чернихова, резко отличавшиеся от обычных архитектурных выражений, не может не поразиться его решением организации ритма пространства и динамичности форм. Кто читал поэзию авангарда, не может не быть соблазнен его бесчисленными утопическими проектами.

В первые пореволюционные годы, в годы великих переворотов и социальных перемен, Россия насквозь пронизана ветрами утопий: трудно найти художника, который не фантазировал об обществе будущего, о радикальном обновлении, способном охватить все стороны жизни. Это эпоха, построенная на безграничной вере в со-

* Статья была подготовлена по предложению М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова для сборника к 90-летию Н. И. Харджиева, теперь же посвящается памяти о нем.

циальный и научно-технический прогресс, эпоха, освещенная мощными художественными предчувствиями. С искусством связывается надежда преобразовать действительность, гармонизировать отношения человека с миром. Революционное действие сообщает особый размах общественному воображению. Динамика этого действия – переворот не только социально-политических структур и способа мыслить, но и систем ценностей – стимулирует ускоренное производство новых смыслов и значений, утверждение новых символов (ср. Васzko 1986: 79-80).

Утопические проекты, на которых я остановлюсь, представляют город как привилегированное место, постоянный театр человеческого бытия, непрерывно и быстро меняющееся пространство, идеальную модель вселенной, символ глобального переустройства общества. По сравнению с историческим развитием реального города, где неразрывность времени выражается и в плане городской застройки и в названиях улиц и через все признаки прошедших эпох, город утопии является чистым умозрением без истории, кристаллизацией идеи. Если город, как и культура, — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое и противостоящий времени (ср. Лотман 1984: 36-37), то искусственный город рационалистической утопии не имеет прошлого, он одновременно реальность и символ, архитектурное воплощение иного социального порядка, пространственное выражение новых социальных, моральных и эстетических ценностей (Васzko 1979: 322). Город утопии — не “человеческая вещь по преимуществу” (“la chose humaine par excellence”), если вспомнить выражение Леви-Стросса, а искусственное создание, мифопоэтическая конструкция, абстрактная гипотеза осуществленной утопической мечты, то есть, город будущей справедливости, всеобщего счастья, равенства между людьми, в котором исчезают любые противоречия между личным и коллективным, общественным и частным.

Предметом моего анализа будет лишь один из разнообразных вариантов утопического города — а именно стеклянный город, в котором комплексное представление о будущем воплощается в архитектуре из сверкающего и прозрачного стекла так в образе смены старых политических и социальных установок, как в модели той желаемой и утверждаемой прозрачности, что является отличительной чертой нового общества. В проектах стеклянного города ведущие идеи, связанные с общественными изменениями — справе-

длиность/несправедливость, изобилие/нищета, равенство/неравенство, объединение материальных благ/частная собственность, терпимость/фанатизм — не только изначально провозглашены как абстрактные принципы, но и реализованы в 'прозрачных' образах, непосредственно воплощающих провозглашенные идеи. К классическим противоположностям утопии — старое/новое, прошлое/будущее, существующее/воображаемое — добавляются новые путеводные идеи: прозрачность/непрозрачность, легкость/тяжесть, свет/тьма. Стеклянный город будущего, место солнечной прозрачности, не утаивая ни одного из обстоятельств своего бытия и благодаря легкости материалов, создает образ того, что противостоит тяжелой непроницаемости старого мира с его жестокими законами и несправедливостью.

Представление стеклянной архитектуры в качестве символа утопического города, обители обновленного человечества и преобразованного общества, не ново в русской литературе. Еще в начале XIX века об этом размышляли Фаддей Булгарин ("Правдоподобные небылицы, или странствование по свету в двадцать девятом веке", 1824) и Владимир Одоевский ("4338-й год. Петербургские письма", 1840), помещая эти города в отдаленное пространство (Полярная империя, Северное царство) и в воображаемые временные пределы — в далекое будущее, являющееся результатом научного прогресса и завоеваний технологии, ибо утопия всегда является уходом от настоящего, изобретением нового социально-политического устройства, бегством из "здесь и сейчас", отказом от пространственно-временных координат бытия (Cattcau 1984: 40; ср. Cattcau 1973).

Стеклянные города Булгарина и Одоевского облачены в новейшие архитектурные формы (хрустальные дома, здания из стекла и чугуна), они предвосхищают многие поразительные технологические изобретения и открытия (эластичное стекло, электрическое освещение, азростаты, гальваностаты, магнетические телеграфы, цветная фотография), но расцвет науки в них совмещается с консервативными устоями жизни. Булгарин и Одоевский не отсылают ни к какому новому социальному порядку, наоборот они утверждают политическую неподвижность, движение вспять, ностальгию по прошлому (ср. Сакулин 1913; Святловский 1922: 36-43). В их утопиях стекло имеет лишь эстетическую функцию, является декоративным символом благородного собрания рода человеческого или пышной обстановки аристократических домов. Наиболее интересная

черта утопического города Одоевского состоит в размещении среди стеклянных зданий роскошной растительности, прекрасных зимних садов, что, однако, не вызывает мыслей о восстановлении равновесия между городом и деревней или о слиянии рационалистической утопии с русской крестьянской утопией. Это лишь отражает первые попытки использования стекла в архитектуре в конце XVIII и в первой трети XIX века — создание парников и оранжерей (ср. Schild 1971: 21), хотя нельзя исключить и отсылку к мотивам земного рая, воспоминание об Эдемском саде, неомраченном грехопадением, о жилище “изначального” человека (ср. Elia-*dc* 1979: I, 185-187).

В второй половине XIX века утопическая мечта о городе из стекла подкреплена использованием в строительстве этого нового материала, который, наряду с железом, радикально изменяет архитектурную среду, обозначая окончательную победу над традиционными строительными материалами. Подобное экспериментирование в архитектуре развивается параллельно с феноменом Всемирных выставок, архитектурных фантазмагорий, которые с 1851-го года постоянно происходят в Европе, “мест паломничества к фетишу-товару”, как пишет Вальтер Беньямин (1962: 145). Неразрывно и двусмысленно соединяя утопический элемент с коммерческим, эта индустрия продажи и развлечений привлекает посетителей как современностью своих экспозиционных павильонов, так и соблазном представляемых товаров.

Вслед за Всемирными выставками и пассажами, где помещались под стеклянными сводами роскошные “*magasins de nouveauté*” (Париж, Петербург), во второй половине XIX и в первые годы XX века использование структур из стекла и железа распространяется и на сооружения самого разного предназначения: железнодорожные вокзалы (лондонский *St. Pancras Station*), крытые рынки (парижские *Les Halles*), читальные и концертные залы (*Albert Hall* в Лондоне).

Максимилиан Волошин в статье 1904 года связывает употребление новых материалов с мечтой о новой стадии развития города, когда железо станет символом новой эры и нового стиля в архитектуре, ибо “не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух”:

тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города
вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов,

тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья (Волошин 1988: 183).

Связь между прогрессом строительной техники и формально-эстетическими метаморфозами архитектуры из стекла и железа находит наиболее полное выражение в двух Всемирных парижских выставках 1879-го и 1900-го годов. Здесь железо, уже легкий и покорный в руках человека материал, поддерживает обширные здания из стекла, “разветвляется” волнообразными линиями Art Nouveau, виноградных лоз, крон и узоров в своеобразной игре, исполненной тайной связи с миром растений. Легкость и изящность железной структуры Большого и Малого парижских дворцов (Grand Palais и Petit Palais) вызывает ощущение счастливого слияния архитектуры с природой, выставочного пространства с растительным царством.

Значение, равно как и очарование Всемирных выставок не остается вне внимания русских писателей. Неслучайно описание социалистического будущего человечества, включенное в четвертый сон Веры Павловны в романе Чернышевского “Что делать?”, на котором воспитывались целые поколения русских интеллигентов, предлагает в качестве символа изменившейся жизни именно “чугунно-хрустальное здание”, задуманное по образцу Хрустального дворца со Всемирной лондонской выставки 1851-го года. Это сооружение дерзкое и полное света, символ победы над Временем и над Злом, роскошный фаланстер, дающий кров новым людям, свободным от ига наемного труда и творящим иные межличностные отношения. Это эмблема Золотого века, царство света и счастья, его легкие архитектурные линии сливаются с окружающим пейзажем, с цветущей и плодоносной природой будущего, облагороженной цивилизаторским трудом человека:

Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ. Нивы — это наши хлеба, только не такие, как у нас, а густые, густые, изобильные, изобильные. Неужели это пшеница? Кто ж видел такие колосья? Кто ж видел такие зерна? Только в оранжерее можно бы теперь вырастить такие колосья с такими зернами. Поля — это наши поля; но такие цветы только в цветниках у нас. Сады, лимонные и апельсиновые деревья, персики и абрикосы, — как же они растут на открытом воздухе? (Чернышевский 1978: 1, 383).

Смелое архитектурное решение Джозефа Пакстона — колоссальный Хрустальный дворец 564 метра в длину, 124 в ширину и 33

в высоту — явилось первым большим шагом к новой форме в строительстве и символически воспринялось современниками как храм будущего единения человечества. Утопический социальный характер идеи всемирной выставки отчетливо сформулирован в торжественной речи принца-консорта Альберта на открытии выставки 1 мая 1851 года. Первая Всемирная выставка, вдохновленная идеей свободного обмена, была порождением эпохи нововведений, связанных с паровыми двигателями, электричеством, фотографией (*Expositions* 1983: 17-22) и просветительским выражением результатов цивилизаторского труда человечества: воздушность структуры дворца и вмещение в нем растительного рая воспринимались как символ духовного освобождения человека. Впрочем стеклянную архитектуру предвидели уже первые градостроительные проекты утопического социализма: в фаланстерах Шарля Фурье (1808) предусматривались стеклянные галереи и зимний сад, в проектах идеального поселения, разработанных Робертом Оуэном (1817), содер­жится идея Народного дворца из стекла (ср. Ямпольский 1988: 318-322).

Символику Хрустального дворца лондонской выставки и его воздушную архитектуру подчеркивали также русские посетители. Один из первых, славянофил А. С. Хомяков (“Аристотель и всемирная выставка”, 1851) по достоинству оценивал слияние природы (старые вековые деревья Гайд-Парка) с архитектурой и выражал свое удивление перед “чудным”, “стройным”, “полувоздушным” зданием, в котором “легко поднимались трубчатые столбы”, “смело перегибались стеклянные арки” и “свет играл на том странном хрустале, прозрачном для лучей света и непрозрачном для зренья” (Хомяков 1900: I, 186).

После утопии Чернышевского, Хрустальный дворец вновь заявляет о себе в некоторых утопических русских текстах начала XX века: в прозрачной “электромагнитной” станции воображаемого будущего из рассказа Куприна “Гост” (1906), где описывается “великолепное здание из стекла, мрамора и железа, все украшенное экзотическими цветами и пышными деревьями, скорее похожее на прекрасную оранжерею, чем на общественное место” (Куприн 1970-1973: IV, 220). Там живет и работает содружество ученых, связанных отношениями солидарности и сотрудничества, общество, напоминающее Эдем до грехопадения, не знающее подчинения одного другому, не ведающее зависти, вражды, обмана. Описание Куприна звучит

как бы солнечным ответом на мрачную тяжеловесность городских утопий Брюсова: на глухой свод, “непроницаемую для света крышу” полярного Звездного города в “Республике южного креста” (1904) и на подпольный темный город вымирающего человечества в трагедии “Земля” (1905).

Образец Хрустального дворца вновь появляется в архитектуре коммунистического общества, которое философ Богданов помещает на Марсе (“Красная звезда”, 1908), и особенно в описании фабрики из стекла — обширной постройки, которая неразрывно объединяет признаки классической архитектуры (план в форме креста и колонны) со строительными материалами современности (Богданов 1929: 24-25). О величественном сооружении Пакстона напоминает и отсылка к храмовой стороне здания, и железный остов, поддерживающий стеклянные стены фабрики, и запутанная сеть подвесных коридоров и вся внутренняя организация пространства, где работают те машины, что на Лондонской выставке были всего лишь демонстрационными экспонатами.

Использование при строительстве стекла, позволяющего солнечному свету проникать в комнаты и являющегося прозрачной перегородкой между внешним и внутренним миром, намекает также на иной стиль жизни, на абсолютное овладение пространством, на уничтожение “мелкобуржуазного” интерьера: стекло противостоит отъединенности человека. В противовес одноцветному и дисгармоничному миру, немецкий архитектор и писатель Пауль Шеербарт мечтал создать стеклянный город для новых людей, миролюбивых жителей прозрачных, солнечных домов. Его книга, “Архитектура из стекла” (1914), вызревшая на плодотворной почве Югендштиля, весьма скоро стала теоретическим манифестом молодых архитекторов, объединившихся в те годы вокруг Бруно Таута. Шеербарт придает архитектуре из стекла роль мессианского освободителя от зла и бед, соединившихся под общим знаменателем милитаризма той эпохи. По его замыслу, стеклянная архитектура есть символ вновь обретенной общей чистоты, полного слияния обитаемого пространства и мира природы, космического освобождения человека, почти что земного рая.

Инновационный заряд и взрывную мощь утопии Шербарта сразу же заметили такие внимательные и тонкие критики как Карл Эйнштейн и Вальтер Беньямин, который приветствовал в очерке “Архи-

тектура из стекла” попытки вырвать человека из ограниченности интерьера: “пришел последний час жизни в старом смысле, где интимность и безопасность были на первом месте... Будущее — под знаком прозрачности” (Беньямин 1979b 123). Покоренный ‘астральным эсперанто’ прозы Шеербарта, Беньямин признает в последнем мыслителя, предложившего новый стиль отношений между человеком и природой, видя в его грезах будущий образ нового человечества, обретшего согласие с техникой и готового использовать ее по-человечески.

В архитектурных фантазиях Шеербарта (один из его романов, “Мюнхгаузен и Кларисса”, посвящен чудесам Всемирной выставки в Мельбурне) сохраняется та метафорическая цепочка стекло-природа-храм, которая имела столь значительную смысловую нагрузку на всемирных выставках: стеклянная архитектура для него — чистый лирико-философский миф, максимально полно связывающий стекло с космической духовностью и фантастическим преображением мира (ср. Ямпольский 1988: 330-334).

В мечтаниях авангарда первоначальное “выставочное” значение стекла уже соединено с его символическим толкованием: световая, парящая в воздухе, архитектура из стекла воскрешает в памяти социально-художественную утопию новой возобновленной жизни, гигантское переустройство мира. Но поэты и писатели не должны больше фантазировать об ином, измененном обществе в далеком будущем, потому что история уже осуществила тотальный переворот действительности. То, что раньше проектировалось в рамках утопии, теперь уступает место художественному воплощению уже состоявшегося политического процесса. Архитекторы и инженеры должны лишь направить свои усилия на построение социалистического города (ср. Tafuri 1980: 183-209 и Tafuri 1979, Chan-Magomedov 1979). Ощущая себя “жизнестроителями”, они планируют, каким будет социалистический город, всеобщее его устройство — огромные сооружения, предназначенные для спортивных и культурных спектаклей, общественные места, — каким будет общий дом для нового человека. Архитектура не только решает чисто практические проблемы строительства, но и реализует человеческий порыв к идеалу, новые идейные устремления (Khazanova-Chvidkovski 1979: 288).

Бесчисленны в 20-ые годы архитектурные проекты авангарда, которые с невиданным ранее размахом и мощным творческим воображением, усиленно стараются радикально порвать с прошлым: космический город Г. Крутикова, город на рессорах А. Лавинского, пространственные конструкции И. Леонидова и Я. Чернихова. Такие проекты “звучат к революционной смелости и к разрыву с традиционным естеством, к организации жизни во всем ее объеме”, как замечает Арватов в статье “Овеществленная утопия”, по поводу проекта “города будущего” Лавинского, фантастического образа кругового многоэтажного дома, поднимающегося над землей благодаря оси рессор. Город, целиком выстроенный из алюминия и стекла, одушевлен желанием преодолеть законы земного тяготения; его безмолвные улицы, свободные от какой бы то ни было вибрации, обеспечивают доступ в разные его сектора (Fachereau 1991: 203):

Город в воздухе. Город из стекла из асбеста. Город на рессорах. Что это, — эксцентрика, оригинальничание, трюк. — Нет, просто максимальная целосообразность (Арватов 1923: 64).

При архитектурном переосмыслении нового города стекло часто избирается в качестве строительного материала и стеклянные дома стали внедряться в быт: среди прочих, из стекла планируются Дворец труда (1923), здание АРКОСа (1924) и большие магазины (1926) братьев Весниных; павильон СССР на Всемирной Парижской выставке (1925), рабочий клуб фабрики “Буревестник” (1928-1929) и Дворец Труда Константина Мельникова. Стеклянными часто выглядят здания во многих архитектурных замыслах В. Кринского, И. Леонидова, М. Гинзбурга, А. Голосова (Quilici 1969; Khazanova-Chvidkovski 1979; Chan-Magomedov 1983). Сохраняя свою символическую нагрузку, стекло, помимо прозрачности, легкости и солнечности, приобретает также новые смысл и значение: оно становится прозрачной перегородкой, которая не ограничивает жизненное место, но объединяет внутреннее и внешнее пространства, обеспечивает взаимоналожение поверхностей и геометрическое распространение объемов. Легкая стеклянная масса, которая в зданиях Ле Корбюзье и Гропиуса была еще статичной, приобретает в замыслах русских архитекторов динамичность (Vogt 1974: 84) — динамичность пространства, объема и поверхности. В “Архитектурных фантазиях” Якова Чернихова прозрачные плоскости и объемы обладают богат-

ством сочетания прямолинейных и криволинейных элементов, на -
личием технических средств и прелестью вертикальных и динами -
ческих линий:

архитектурные фантазии показывают новые композиционные процессы, новые приемы отображений, воспитывают чувство формы и цвета, тренируют воображение, возбуждают творческие импульсы, влекут к новым творениям и представлениям... (Черников 1933: 22).

Метафорой динамичности, выражением вертикализма и воздушности, через прозрачность материала проявляющей свою противоположность силе земного тяготения, является стеклянная масса и в стихотворениях Хлебникова. Как старик Пиранези из рассказа Одоевского, преследуемый призраками своих неосуществимых архитектурных 'капризов', Хлебников, кажется, сосредоточивает в мечтах о стеклянном городе будущего часть своего утопического запала и неугасимое желание изменить мир. Стеклянный город для него не только символ нового мира и новых социальных завоеваний, но и прозрачное место обитания, царство солнца и света — "мы входим в город Солнцестана". Его прозрачный "город тучеяд" — листы стекла и полет углов, вершины небоскрёбов и башен — выражает неутолимую волю к возвышению, к движению ввысь.

Стекло словно преследует воображение этого поэта и математика, "Колумба новых поэтических материков". Воображаемый город в его стихах является слиянием разных исторических эпох (победа над временем) и бегством из каменных построек, уходом от статичности (победа над пространством). Это бесконечно изменяющийся город превращается в "стеклянный дол", в "стеклянные утесы" (III 61), в "стеклянные овраги переулков", в "стеклянную пряжу жилищ" (III, 288), преломляется в кристаллические массы, во "множество зеркального излома" (III 65), в прозрачные скалы. Стеклянная растительность проступает в стихах в образах неожиданной архитектуры, снабженной кубистическими обвалами и углами контр-рельефов Татлина (Ripellino 1968: LXXVII; ср. Lødder 1983: 208-210). Изображаемый как расширяющееся пространство, город подвергается серии метаморфоз: превращается в "жилой стеклянный парус, плющем обвитый улиц" (III 61), в прорастающие побеги, в наброшенный на мир невод, в "стеклянную книгу страниц" (III 65). В стихах, напоминающих трактаты по архитектуре, Хлебников сводит вселенную к образу книги, как совокупность всего человеческого, и

с настойчивостью перечисляет “дворцы-книги”, “дворцы-страницы”, “жилые тетради”, “стеклянные развернутые книги”, “прозрачные ребра необъятных томов”:

Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянную страницу повисли,
Здесь камню сказано “долгой”,
Когда пришли за властью мысли
Прямоугольники, чурбаны из стекла,
Шары, углов, полей полет...(III 63).

Утопист Хлебников, мечтавший о преодолении пространства и времени, о синтезе поэзии и науки, противопоставил миру собственников-приобретателей мир изобретателей (ср. Харджиев 1970: 121) и для нового освобожденного от науки человечества поэт сформулировал в статье “Мы и дома” (1914-1915) проект солнечного поселения, соединявшего мир природы с прозрачной архитектурой из стекла и железа:

Мы, сидящие в седле, зовем туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города, стройные как невод на морском берегу, стеклянные как чернильница, ведут междуусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений: “посолонь” ужасно написано в них азбукой согласных из железа и гласных из стекла! (IV, 275).

Эго проект движущейся архитектуры, в многом сходный с шеер-бартовскими фантазиями, предусматривает дом как “ящик из гнутаго стекла” или “бродячую каюту”; в городе будущего человек освобожден от неподвижной статичности кирпичных построек благодаря “подвижным стеклянным хижинам”, обретающим свое место на железном острове различных зданий (IV, 279).

Мечта о стеклянном городе будущего получает дальнейшее развитие в творчестве поэта в связи с желанием преодолеть земное тяготение, с устремлением ввысь, с выходом в космическое пространство. Эта тема, навеянная поэтам и художникам авангарда философией Николая Федорова, увлекает в 20-ые годы также многих архитекторов и поэтов. Г. Т. Крутиков, ученик и сотрудник Николая Ладовского, проведший в своей лаборатории некоторые исследования о движущихся элементах в архитектуре, планирует космический город, способный перемещаться в пространстве вокруг

земли. Малевич еще в 1913 году мечтал о тех временах, когда “на громадных цеппелинах будут держаться большие города и студии современных художников...” (Ковтун 1988-89: 160). И Хлебников в отрывке “Утес из будущего” (1921-1922) рисует картину человеческой жизни свободной от гравитации в “летающих городах” из стекла (IV, 296).

Страстное желание утопии Хлебниковым, нашедшее выражение в его архитектурных мечтах, тесно связано с художественными поисками того времени: супрематические и алогические полотна Казимира Малевича, живописные рельефы и угловые контр-рельефы основоположника конструктивизма, Владимира Татлина или конструктивистские работы Александра Родченко суть проявления той же динамической тенденции и рывка ввысь: желания уничтожить силу земного тяготения, отказаться от однонаправленности движения, ввести новый эстетический и этический порядок, — свободное “бегство форм”, если парафразировать название одной из картин Ивана Пуни (ср. Nakov 1981: 75-76; Bowlt 1983: 25; Сарабьянов 1988-89: 70). Сам Малевич рассуждает об этом в теоретических письмах к М. Матюшину: новая “живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение ‘отрыва от шара земли’” (1976: 192). Его картины и тексты, особенно после 1917-го г., постоянно отсылают к воздушной иконографии, к некоему вертикальному измерению, которое заменило бы горизонтальное движение искусства XIX века. И в своих экспериментальных супрематических объемостроениях (архитектоны) Малевич развивал свои пластические принципы — выход из живописных формообразований в реальное пространство. В последние годы жизни он даже обратился к архитектурной практике, к разработке проекта социалистического городка (Харджиев 1976: 99).

Своеобразными моделями новой архитектуры, архитектурными экспериментами в области формообразования, поисками новых геометрически-пространственных представлений являются также “проуны” Эль Лисицкого — аксонометрические изображения геометрических тел, “то покоящихся на твердом основании, то как бы парящих в космическом пространстве”, которые художник рассматривал как “пересадочную станцию на пути от живописи в архитектуру” и которым дал название “город”, “мост” и т. д. (Хан-Маго -

медов 1990: 40). А самым “грандиозным пластическим символом революционной эпохи замыслов” (Харджиев 1978: 91) является проект Памятника III-го Интернационала “тайновидца” Татлина. Благодаря прозрачности своей структуры, смелости использованных материалов и восходящему стремительному движению, Памятник, задуманный автором более высоким, чем Эйфелева башня – “горящий фейерверк Всемирной выставки” по словам Сандрара – увековечивает миф XIX века, связанный со всемирными выставками и представляется моделью утопической архитектурной мечты авангарда.

“Динамика современности выражена в изумительной спирали. Наконец, материал, рядом с уже вошедшим в архитектурный быт железом — дерзкое стекло” восторженно отмечает Эренбург (1922: 19). Памятник из “железа, стекла и революции” (Шкловский 1923: 111), который не скрывает своей структуры и побеждает статичность, заставляя вращаться вокруг собственной оси три геометрических стеклянных тела, — это выражение человеческой жажды к возвышению, желания оторваться от земли, проявившееся в изгибах спирали, “линии движения освобожденного человека”, по словам Пунина. Именно форма металлической спирали, еще более, чем прозрачность стекла, оказывается важной для утопической символики; решетчатая железная башня напоминает как легкие структуры дворца Пакстона, так и смелость инженера Эйфеля, знаменитое сооружение которого присутствует, несомненно, среди образцов для модели Татлина (Nakov 1981: 109). Прямой путь ведет от Эйфелевой башни к Памятнику III-го Интернационала через работы Германа Обриста (проект памятника, 1902, Museum Bellerive, Zürich), Роберта Делоне (картину *Tour Eiffel*, 1911, Guggenheim Museum, New York), Умберто Боччиони (стеклянную скульптуру *Sviluppo della bottiglia nello spazio*, 1912, Museum of Modern Art, New York) (ср. Vogt 1974: 203; Shadowa 1987; Chan Magomedov 1983).

Немногочисленные указания Татлина символического порядка не просто сопровождают описание проекта (угол наклона оси совпадает с углом наклона земной оси; период вращения тел внутри воспроизводит ритм циклов земли), но и проводят идею пластической перестройки космоса, физического существования человека, основанного на вечности земных ритмов (Böhmig 1979: 44-47; Bowlt 1979: 225-227; Nakov 1981: 107-113). Идеальный символический смысл спиралеобразного решения подчеркнут чистотой геометрических тел, заполняющих внутреннее пространство спирали. Сосущество-

вание двух материалов, игра геометрических объемов, воздушная легкость структур делают этот памятник прообразом многих утопических стеклянных жилищ тех лет: например, павильон “Известий”, спроектированный А. Экстер и Б. Гладковым для Сельскохозяйственной выставки 1925-го года, или здание московской редакции “Ленинградской правды” (1924), которое должно было выразить жизненный напор советской журналистики, и в котором братья Веснины упорядочивают пафос и динамизм диагоналей и спиралей башни Татлина (Quilici 1969: 135; Lodder 1983: 166-167).

К характеристикам стеклянных городов, уже приводимым в утопиях XIX века (солнечность, легкость, слияние города и природы), авангардистская изобретательность добавляет новую черту: подвижность, взлет в высоту, стремление побороть земное тяготение. Подобную возможность движения приписывает “первому движущемуся городу человечества” Асеев в рассказе “Завтра”, опубликованном в ЛЕФе, не случайно рядом с рисунками Лавинского (1923 № 1, с. 172-179).

Это рассказ о последнем сне одного поэта, в смутных грезах которого возникает “идея передвигающихся городов”. Во сне геометрический город будущего помещен в 1961-ом году, он называется “Самолет I” и состоит из прозрачных домов в форме параллелепипедов или домов-призм, вращающихся на шпилях, как памятник Татлина. Раскинувшись стоэтажными домами-obeliskами, стеклянный прозрачный город Асеева пронизан лучами солнца, играющими на его блистающих поверхностях. Подобно городу будущего в “Летающем пролетарии” (1925) Маяковского, город Асеева изобилует признаками современности и техническими новшествами в футуристическом духе: кинотелефоны, радио-рупоры, аэроплощадки, экраны. Люди там перемещаются на аэропланах в вертикальном полете: “система горизонтального полета сохранилась лишь, как очень устаревшая”. Здесь живет изобретатель Динес, мечтающий побороть статичность городских построек, используя силу вращения земли, чтобы изменить каждодневное существование людей. Но его эксперимент удастся лишь частично. Кварталы города поднимаются в полете, как “стая журавлей”:

Последний сигнал начала полета прозвучал певучими сиренами всех шести тысяч зданий. Земля поползла длинным шлейфом, волнуясь и передергиваясь конвульсиями за первым движущимся

городом человечества. Шестьдесят четыре тысячи домов неслись косяком журавлей, разламывая воздушный хрусталь поднебесным мальштремом (с. 177).

В какой-то момент этого блистательного взлета, город перестает отвечать командам изобретателя: рычаги бездействовали, “здания стали сыпаться, как бобы из прорванного мешка... и город врылся в землю остриями спицей” (с. 178). Подобно тому, как многие архитектурные проекты остались в те годы только фантазиями, так и движущий город Асеева, которому не удастся преодолеть законы земного тяготения, низвергается в первобытный хаос из раскрошенного стекла и согнутого исковерканного металла (с. 179).

Негативный оттенок в утопии Асеева не указывает на подчинение человека машине, о чем писал Брюсов в рассказах “Восстание машин” (1908) и “Мятеж машин” (1916), предполагая, что в будущем человек станет рабом научно-технических достижений. Это и не бунт машины против сверхвласти человека, или восстание вещей, грозящее человеческому роду, о котором идет речь во многих произведениях авангарда (о восстании вещей в пьесах Хлебникова и Маяковского ср. Харджиев 1970: 110-113); здесь имеется в виду только обусловленное законами природы ограничение титанической воли изобретателя к новому “жизнетворчеству”.

Еще более отрицательный оттенок добавил образу города будущего несколько лет спустя Маяковский в “Клопе”. Это город стерильный, асептический; в его пределах и внутри матовых стеклянных стен Института человеческих воскрешений живет сообщество людей, лишенных даже проблесков фантазии, толпа стерильных роботов. Если картина будущего в “Мистерии-буфф” еще окрашена в радужные тона и проникнута радостным чувством, то в “Клопе” она становится гладкой, схематичной, голой. Если грядущее в “Мистерии-буфф” отражало живопись супрематизма, то в “Клопе” оно вполне согласуется в своей выхолощенной сухости с правилами конструктивизма: стены опаловые, гладкие, полупрозрачные, экраны, доски, радиораструбы, провода, микрофоны. И в первой постановке (13 дек. 1929 г.) Родченко, автор костюмов и декораций к последним картинам, предложил для представления этого асептического и формалистического мира жесткие структуры из стекла, металла и клеенки (ср. Февральский 1932: 65-69), а также

тонкие перегородки в серебристых тонах, которые создавали образ будущего, по-сути, не слишком отличающийся от кубистских декораций к действию на Марсе из фильма Якова Протазанова “Аэлита” (Ripellino 1959: 151).

Будущее, описанное в комедии, — это предвестие царства скуки, проглядывающего в космической отстраненности речей фосфорической женщины из “Бани”. Приводится и весьма недалекая дата, 1979 год, но это будущее нематериально, сухо, до отвращения совершенно, а его обитатели — схематичные, жесткие фигурки, которые напоминают числа, предложенные Замятиным для героев романа “Мы”. Это произведение можно читать как ответ Маяковскому, а также как реплику в известной дискуссии тех лет о строительстве грядущего общества, на фоне спора о будущем человека и человечества, о методах и устройстве счастливого общества (ср. Heller 1983a: 230-239; Долгополов 1991: 163-175).

В первом номере “Дома искусства” 1921 года, где Замятин опубликовал предупреждение “Я боюсь”, появился и рисунок М. В. Добужинского “Тень” из цикла “Сны”; там изображен стеклянный город будущего, над которым висит черная, угрожающая тень огромного паука. Аналогично в романе “Мы” невидимое присутствие Добродетеля грозит ежедневной жизни и равномерному поведению жителей Единого Государства, он бросает свою тень на “брызжащее лучами стекло” городских улиц и на прозрачные дома, управляя “квадратной гармонией” социального строя. Также появление Добродетеля в День Единогласия уподоблено “сошествию с небес” огромного паука:

Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной, еще не высохшей от ночных слез синеве — едва заметное пятно, то темное, то одетое лучами. Это с небес нисходил к нам Он [...] И я вместе с ним мысленно озираю сверху: намеченные тонким голубым пунктиром концентрические круги трибун — как бы круги паутины, осыпанные микроскопическими солнцами (- сияние блях); и в центре ее - сейчас сядет белый, мудрый Паук — в белых одеждах Добродетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья (Замятин 1967: 121).

Рисунок М. В. Добужинского не только предвещает стеклянный город романа и образа паука-Добродетеля, но составляет как бы промежуточную связь между замятинским описанием и всемир-

ными выставками, в особенности в символической цепочке — Хрустальный дворец-Эйфелева башня-стеклянный город. Впечатление произведенное Эйфелевой башней на посетителей часто вызывало так идею легкости и воздушности, как впечатление неодушевленного, хищного зверя: “А это вот Эйфелева башня, в 10 раз выше пизанской башни — 300 метров — и соткана из воздуха... Это гигантское сооружение раскинуло свои лапы на несколько кварталов” писал уже после всех архитектор Мельников (1985:113).

В своем представлении общества будущего Замятин окончательно и радикально переосмысляет символику стекла, которое больше не обозначает прозрачность, солнечность и свободу, а становится безжалостным инструментом стерильного полицейского контроля, удушения и ограничения той же самой свободы. Прозрачность и блеклость, ключевые категории символической структуры романа, приобрели противоположное значение (Heller 1983a: 226). Ужасающий контур “незыблемого, вечного стекла” Единого Государства, покровительствуемого Добродетелем, с “непреложными, прямыми улицами”, с параллелепипедами “прозрачных жилищ” говорит только о бренности омассовленной человеческой жизни, о ее регламентации. Выражая свои мрачные прогнозы, писатель как бы повторяет формулу Великого Инквизитора, что счастье и свобода несовместимы (Heller 1983: 118).

Утопия о новом мире, представленном в образе стеклянного города, которым восхищались писатели XIX века и художники авангарда, утопия о гармоническом слиянии личного и общественного, о явлении миру целостного человека, освобожденного от рабства наемного труда благодаря прогрессу науки и технологическим завоеваниям, есть не более, чем обман. Замятин противопоставляет ему возвращение назад, бегство за пределы утопического города к Древнему Дому, к развалинам, к дикой природе. Антиподом стеклянному пространству грядущего, ограниченному, контролируемому и замкнутому, становится прародительское, чистое прошлое. Жесткой геометрии Единственного Государства писатель противопоставляет муравейник старого мира, нестерпимо пестрого, беспорядочного, а стеклянному космосу города — хаос природы.

Ответы писателей XX века на утопию о стеклянном городе перечеркивают ‘футуристические’ стремления утопистов XIX века, а

также замыслы архитекторов и художников 20-ых годов. Эта реакция сливается с мрачным предчувствием Достоевского, возникшим при виде колоссального 'кристального дворца' на Лондонской выставке. Здесь не используются его библейские картины (Ваал, пророчество из Апокалипсиса, Вавилон), но передается их смысл: миражу стеклянного дворца, герметичного и подавляющего, рационалистической утопии противопоставлен уход в мечту о потерянном счастье, к архетипу мифического Золотого века.

В текстах русского авангарда Хрустальный дворец Лондонской выставки, прообраз стеклянного города многих утопий, переосмыслен и через утопию Чернышевского и через антиутопию Достоевского. Выбор стеклянного символа соединяет как соблазнительные идеи утопического мышления — новый социальный порядок, равенство, счастье, свобода — так и отрицательные, пессимистические утверждения человека из подполья против этой рационалистической утопии. 'Кристаллизация жизни' носит в себе и положительный и отрицательный знаки. Положительный знак яснее проявляется в проектах архитекторов-теоретиков нового мира, которые экспериментировали с новыми строительными материалами и стремились к свободе и гибкости пространственно-пластической структуры зданий. Отрицательный намек сильнее чувствуется в прозорливых текстах писателей, которые как бы предчувствовали время, когда тяжелые каменные глыбы советской архитектуры заменят стеклянные здания утопии.

ЛИТЕРАТУРА

Baczko B.

1979 L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo. Torino, Einaudi, 1979.

1986 Immaginazione sociale. Utopia. — In: Enciclopedia. Torino, Einaudi, 1986.

Benjamin W.

1962 Angelus Novus. Saggi e frammenti. Torino, Einaudi, 1962.

1979 Critiche e recensioni. Torino, Einaudi, 1979.

- Böhmig M.
1979 *Le avanguardia artistica in Russia*. Bari, De Donato, 1979.
- Bowl J. E.
1979 *L'oeuvre de Vladimir Tatlin*. — *Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou* (1979) 2, pp. 217-227.
1983 *Le vol des formes*. — In: Malévitch, *Cahier I*, Lausanne, *L'Age d'homme*, 1983, pp. 23-33.
- Catteau J.
1973 *Du Palais de cristal a l'Age d'or ou les avatars de l'utopie*. — In: Dostoievski. Paris, Editions de l'Herne, 1973, pp. 176-185.
1984 *De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov*. — *Revue des études slaves* 56 (1984) n. 1, pp. 39-50.
- Chan-Magomedov S. O.
1979 *Les nouveaux types dans l'habitat et les équipements*. — In: J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, *URSS 1917-1978: la ville, l'architecture*. Paris, L'Equerre, 1979, pp. 234-247.
1983 *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Dresden, Verlag der Kunst, 1983.
- Eliade M.
1979 *Storia delle credenze e delle idee religiose (I-III)*. Firenze, Sansoni, 1979.
- Expositions
1983 *Le livre des Expositions universelles 1851-1989*. Paris, Union Central des Arts Décoratifs, 1983.
- Fachereau S.
1991 *Mosca 1900-1930*. Milano, Rizzoli, 1991.
- Flaker A.
1984 *Ruska avangarda*. Zagreb, SN Liber Globus, 1984.
- Heller L.
1983 *Quand le Grand Inquisiteur quitte la légende*. — In: Dostoievski. *Les cahiers de La nuit surveillée*, Paris, Editions Verdier, 1983, pp. 115-122.
1983a *La prose de Zamjatin et l'avantgarde russe*. — *Cahiers du monde russe et soviétique* XXIV (1983) n. 3, pp. 219-239.
- Khazanova V.-Chvidkovski O.
1979 *L'urbanisme soviétique 1900-1930*. — In: *Paris-Moscou 1900-1930*. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1979, pp. 286-302.
- Lodder C.
1983 *Russian Constructivism*. New Haven&London, Yale Univ. Press, 1983.

Marcadé J.-C.

- 1990 Le arti plastiche innovatrici dopo la Rivoluzione. — In: Storia della letteratura russa. Il Novecento II. La rivoluzione e gli anni Venti, Torino, Einaudi, 1990, pp. 885-902.

Nakov A.

- 1981 Abstrait/ Concret. Art non-objective russe et polonais. Paris, Transédition, 1981.

Quilici V.

- 1969 L'architettura del costruttivismo. Bari, Laterza, 1969.

Ripellino A. M.

- 1959 Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino, Einaudi 1959.
1968 Poesic di Chlebnikov. Torino, Einaudi, 1968.

Scheerbarth P.

- 1982 Architettura di vetro. Milano, Adelphi, 1982.

Schild E.

- 1971 Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions. Firenze, Vallecchi, 1971.

Šiškin A.

- 199 Gli oppositori di destra e di sinistra alla Rivoluzione d'Ottobre. — In: Storia della civiltà letteraria russa, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino, UTET, 1997, II, pp. 201-223.

Tafuri M.

- 1979 Avant-garde et formalisme entre la NEP et le premier plan quinquennal. — In: J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, URSS 1917-1978: la ville, l'architecture. Paris, L'Equerre, 1979, pp. 16-65.
1980 La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70. Torino, Einaudi 1980.

Tatlin

- 1968 Vladimir Tatlin. Stockolm, Moderna Museet, 1968.

Vogt A. M.

- 1974 Russische und französische Revolutions Architektur 1917-1789. Köln, Verlag M. Du Mont Schanberg, 1974.

L. Zadova (L. Shadowa)

- 1979 Architecture et utopie. — Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (1979) 2, pp. 228-240.
1987 Tatlin. Larissa Alexejewna Shadowa Herausgeber. Weingarten, Kunstverlag Weingarten, 1987.

- Арватов Б.
1923 Овеществленная утопия. — Леф 1923, № 1, с. 61-64.
- Асеев Н.
1923 Завтра. — Леф 1923, № 1, с. 172-179.
- Богданов А.
1979 Красная звезда. Роман-утопия. Ленинград, Изд. Красная газета, 1929 (Reprint Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1979).
- Верч И.
1991 Заметки об утопических страницах В. Хлебникова. — В кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре, под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури и Д. Рицци. Bern, Peter Lang, 1991, pp. 141-152.
- Волошин М.
1988 Лики творчества. Ленинград, Наука, 1988.
- Долгополов Л.
1981 Маяковский в 1916-1920 годах. К вопросу о поэзии и революции. Маяковский и Замятин. — Россия= Russia 1991, № 7, с. 163-180.
- Замятин Е.
1967 Мы. Нью-Йорк, Международное Литературное Содружество, 1967.
- Ковтун Е. Ф.
1988-89 Путь Малевича. — В кн.: Казимир Малевич 1878-1935. Каталог выставок, Ленинград, Москва-Амстердам, 1988-1989, с. 153-173.
- Куприн А. И.
1970-73 Собрание сочинений в 9-ти тт. Москва, Художественная литература, 1970-1973.
- Лотман Ю. М.
1984 Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — Ученые записки Тартуского гос. ун-та 1984, вып. 684, с. 30-45.
- Малевич К. С.
1976 Письма к М. В. Матюшину (Публ. Е. Ковтуна). — Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1974 год, Ленинград, Наука, 1976, с. 177-195.
- Маяковский В. В.
1955-61 Собрание сочинений в 13-ти тт. Москва, Художественная литература, 1955-1961.

Мельников

1985 Константин Степанович Мельников. Сост. А. А. Стригалева и И. В. Коккинаки. Москва, Искусство, 1985.

Одоевский В. Ф.

1975 Романтические повести. Ленинград, Прибой, 1929 (Reprint Oxford, William A. McCuws Publishers, 1975).

Полонский Вя.

1929 Октябрь и художественная литература. — О современной литературе, Москва, Гос. Издательство, 1929, с. 253-269.

Сакулин Н. П.

1913 Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Москва 1913, т. 1.

Сарабьянов Д. В.

1988-89 К. С. Малевич и искусство первой трети XX века. — В кн.: Казимир Малевич 1878-1935. Каталог выставки, Ленинград, Москва, Амстердам, 1988-1989, с. 66-72.

Святловский В.

1922 Русский утопический роман. Петроград, Гос. Изд., 1922.

Февральский А.

1932 Десять лет театра Мейерхольда. Москва 1932.

Хан-Магомедов С. О.

1990 Новый стиль, объемный супрематизм и проуны. — В кн.: Лазарь Маркович Лисицкий 1890-1941. Москва 1990, с. 35-42.

Харджиев Н.

1970 Маяковский и Хлебников. — В кн.: Н. Харджиев-В. Тренин, Поэтическая культура Маяковского, Москва, Искусство, 1970, с. 96-126.

1976 Детство и юность Казимира Малевича. — В кн.: К истории русского авангарда, Stockholm 1976.

1978 Маяковский и Татлин. — В кн.: NRL. Neue Russische Literatur. Almanach, Salzburg 1978, pp. 89-91.

1997 Статьи об авангарде в двух томах. Москва, RA, 1997.

Хлебников В.

1968 Собрание сочинений в 5-ти тт. Москва 1928-1933 (Reprint, München, Fink Verlag, 1968).

Хомяков А. С.

1900 Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. Москва 1900.

Черников Я.

1933 Архитектурные фантазии. 101 композиция в красках. Ленинград, Изд. Ленин. Областного Отделения, 1933.

Чернышевский Н. Г.

1978 Избранные произведения в 3-х тт. Ленинград, Худ. литература, 1978.

Шкловский В. Б.

1923 Ход коня. Сборник статей. Москва-Берлин, Геликон, 1923.

Эренбург И.

1922 А все-таки она вертится. Москва-Берлин, Геликон, 1922.

Ямпольский М. Б.

1988 “Мифология” стекла в новоевропейской культуре. — Советское искусствознание 1988, № 24, с. 314-347.

