



ВЕЛИКИЙ СВЕТ В СТЕКЛЯННОМ ДВОРЦЕ. АРХИТЕКТУРНОЕ ВИЗИОНЕРСТВО ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

© 2024 г. А.Н. Беларев

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена проблематике визионерской архитектуры в текстах немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915). Архитектура была для Шеербарта идеальным искусством, а архитектор — совершенным правителем. Писатель считал, что именно характер архитектуры определяет особенности культуры и формирует человека будущего. Для Шеербарта характерен космоцентризм, стремление растворить границы, отделяющие разумных существ, обитающих на Земле и других планетах, от величия космической жизни. Фантастическая архитектура у Шеербарта может выполнять несколько функций. Она должна пробуждать в человеке чувство преклонения перед величием космоса, восстанавливать целостность распавшегося мироздания, иллюстрировать мистическую или космологическую доктрину, духовно совершенствовать человека, так чтобы он смог понимать язык одушевленного космоса. Космос и архитектуру в текстах Шеербарта объединяют три особенности: бесконечная перспектива (“Unendlichkeitsperspektive”), многогранность (“Vielseitigkeit”) и принцип метаморфозы (“Umwandlungsprinzip”). Идеальная архитектура Шеербарта обладает максимальным изобилием форм, вариативностью, мобильностью и атектоничностью. Основная идея, заложенная Шеербартом в проект идеальной архитектуры будущего, — это идея безграничности и преодоления границ между Землей и Космосом, материальным и духовным, искусственным и природным. Шеербарт считал, что не человек создает архитектуру, а архитектура создает нового человека.

Идеальным воплощением этой идеи для него была прозрачная архитектура из стекла.

Ключевые слова: Пауль Шеербарт, архитектура, космос, фантастика, стеклянный дворец, храм, утопия, граница, стеклянная архитектура.

Информация об авторе: Александр Николаевич Беларев — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3369-7089>

E-mail: abelarev@gmail.com

Для цитирования: *Беларев А.Н.* Великий свет в стеклянном дворце. Архитектурное визионерство Пауля Шеербарта // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 188–202. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-188-202>

Так уж сложилось, что о немецком фантасте Пауле Шеербарте¹ (1863–1915) чаще вспоминают искусствоведы и историки архитектуры, а не историки литературы. С одной стороны, в этом есть большая доля несправедливости, поскольку тексты Шеербарта, для которых характерно неповторимое сочетание космической фантастики, визионерства, утопии, сатиры и абсурда, можно рассматривать как уникальные пролегомены к литературе XX в. Не случайно им зачитывались дадаисты, его книги собирали Вальтер Беньямин (1892–1940) и Гершом Шолем (1897–1982). С другой стороны, это естественное следствие того архитектуруцентризма, можно даже сказать, одержимости архитектурой, которые были свойственны книгам Шеербарта. Более того, сосредоточившись на архитектурном визионерстве писателя, мы не только не отдаляемся, а, по сути, приближаемся к тому, чтобы лучше понять мир писателя, в котором литература не отражает, а конструирует то, что может и должно быть увидено.

Архитектура — это единственное, над чем Шеербарт, обладавший тотальным чувством юмора, не смеялся, как верно подметил в своей работе «Архитектурные фантазии Пауля Шеербарта» Карл-Хайнц Кнупп. Писатель воспринимал ее исключительно серьезно [2, S. 58]. В этой связи стоит отметить, что Шеербарт не создал собственного литературного кружка или объединения, не стал литературным вождем и пророком в духе эпохи *fin de siècle*. Но он, как автор трактата-манифеста «Стеклянная архитектура» (*“Glasarchitektur”*, 1914), стал

¹ Ранее в некоторых работах на русском языке встречалось написание Шербарт.

таким лидером, пророком новой архитектуры для архитекторов — экспрессионистов (круг братьев Таутов, группа «Стеклянная цепь»). Прибегая к термину Эрнста Кассирера (1874–1945), можно сказать, что архитектура была для Шеербарта главной символической формой и «стремилась» к тому, чтобы заместить собой кассиреровскую триаду: язык, миф, познание. Язык архитектурных форм должен вытеснить естественный язык, архитектура должна стать основой новой мифологии и основным инструментом познания.

Шеербарт, высмеивая современное полицейское государство и правителей, в то же самое время восторженно называл архитекторов «истинными тиранами нашего времени», прощал им властность и артистическое своеволие. Уже «зрелый» Шеербарт напишет в 1910–1911 гг. цикл рассказов о древнем Междуречье. Писатель видит в этой эпохе свой идеал, поскольку именно архитектура была тогда главным видом искусства. В Вавилоне политика, религия и наука отливались в архитектурные формы. Так, в рассказе с характерным программным заглавием «Храмы и дворцы» (“Tempel und Paläste”) речь идет о том, как царь Навуходоносор осматривает в своем дворце множество архитектурных макетов (“Baumodelle”) с террасами и башнями, садовыми домиками и лестницами: «Ни деревца, ни кустика, ни цветов — лишь архитектура» [13].

Царь обращается с молитвой к Всемогущему Мардуку и Нинипу, богу света:

Я лишь для того стал царем Вавилона, чтобы строить вам храмы, а не дворцы. Дворцы и храмы, храмы и дворцы — они заполняют мою жизнь, и никогда это не должно измениться. Я благодарен вам, боги! И других богов я благодарю. Дайте же мне побольше сил для того, чтобы строить ваши храмы и украшать их мирской мишурой: золотом и серебром, пурпуром и драгоценными камнями; строить храмы с алебастровыми ступенями, цветными глазурованными кирпичами, храмы с изображениями богов и курильницами, с роскошными разноцветными лампами и с мудрыми жрецами, которые постигли величие жизни гораздо глубже, чем слепая толпа² [13].

Царь осматривает и особый Перламутровый зал «дворца макетов», где обжигают глиняные таблички и глиняные цилиндры: «О моих храмах и дворцах вы должны писать на всех цилиндрах и на памятниках, но ни слова больше о военной ерунде! <...> Я стал ца-

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод мой — А.Б.

рем лишь для того, чтобы строить храмы и дворцы, для всего остального я слишком велик» [13]. Навуходоносор воплощает здесь идеал шеербартовского утопического правителя. Это не воитель (Шеербарт не принимает милитаризма и именно в эти годы, как бы предчувствуя грядущую великую войну, пытается найти альтернативу одержимости современников насилием), а прежде всего строитель, воспринимающий зодчество как мистический путь и способ прикоснуться к Незримому. Таков и «грустный король» Лезабендио, герой главной книги Шеербарта, романа об астероиде «Лезабендио» (*“Lesabendio”*, 1913). Лезабендио — герой-харизматик, убеждающий обитателей астероида Паллада начать возведение Великой Башни, которая позволит сплотить две части планетной системы в единое целое. Башня станет для Лезабендио лестницей в Космос и возможностью совершить жертвенный прыжок, чтобы слиться с живым космосом в подобии *unio mystica*.

Шеербарт полагает, что не культура определяет характер архитектуры, а, наоборот, характер архитектуры определяет культуру. Люди осознавали это в великих архитектурных империях Междуречья в прошлом (историческая дистанция). Они осознают это и в утопических мирах на других планетах и на фантастическом Дальнем Востоке — в Китае и Японии (пространственная дистанция). Но они должны, наконец, осознать это и в современной Европе. Поэтому далеко не случайно, что трактат «Стеклоанная архитектура», в котором намечен путь развития архитектуры будущего, открывается главкой «Среда и ее влияние на развитие культуры», в которой как раз идет речь о том, как архитектура обуславливает культуру в целом:

Мы чаще всего живем в замкнутых помещениях. Они образуют среду, из которой вырастает наша культура. Наша культура в определенной степени есть продукт нашей архитектуры. Если мы хотим поднять нашу культуру на более высокий уровень, мы так или иначе вынуждены изменить нашу архитектуру. А это станет для нас возможным лишь тогда, когда мы лишим помещения, в которых живем, их замкнутости. Но это нам удастся только с введением стекляннoй архитектуры, которая пропускает в помещения свет солнца, луны и звезд не только через пару окон, а сразу через возможно большее количество стен, полностью состоящих из стекла, из цветных стекол. Новая среда, которую мы себе самым создадим, должна принести нам новую культуру [7, S. 11].

Хорошим примером того, как эта идеальная архитектура «работает», может служить описание «Религии Великого Молчания» [11,

S. 70] утопической Австралии в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» (“Münchhausen und Clarissa”, 1906), который был, по мысли писателя, программой искусства будущего. На фантастической выставке в Мельбурне возведены роскошные храмы, в которых можно «в неистовом восторге преклонить колени перед великолепием мира» [11, S. 69]. Особенностью этих храмов является то, что в них не увидишь священников и не услышишь проповеди: «Но ничего похожего на наше богослужение в этих храмах нет. Они воздействуют только своей величественной архитектурой и великой тишиной, которая только иногда прерывается оркестровой и органной музыкой» [11, S. 69–70]. Именно архитектура своим безмолвным великолепием должна пробудить у верующего «ошеломляющее чувство благоговения перед космосом» [11, S. 70].

Здесь мы подходим к тому, чтобы определить принципы, лежащие в основе фантастической архитектуры Шеербарта, и очертить стоящие перед ней жизненные и мировоззренческие задачи. Главный принцип, из которого вырастают все темы и идеи Шеербарта, можно определить как космоцентризм. Не случайно Эрнст Блох (1885–1977) назвал Шеербарта «панкосмистом» [1, S. 819]. Шеербарт стремится к тому, чтобы создать обращенную к космосу астральную культуру и литературу. Здесь уместно вспомнить две стихотворные строки Шеербарта, которые можно считать некими девизами новой культуры: «Прочь с Земли!»³ (“Laß die Erde!”) [5, с. 106] и «Прикончи Европейца!»⁴ (“Murx den Europäer!”) [4, с. 38]. Необходимо отвернуться от Земли с ее мелочными заботами. Путь прочь от Земли может пролегать через Восток, который, с точки зрения Шеербарта, всегда был «ближе богам и чудовищам». От человека требуется мыслить космично: «Мы должны все же мыслить более космично и более космично любить» (“Wir müssen doch mehr kosmisch denken und kosmisch lieben”) [9, S. 81]. Так, в романе «Я тебя люблю!» (“Ich liebe Dich!”, 1897) герой — alter ego фантаста — предлагает ввести в школах обязательное изучение астрономии, поскольку овладение космологическими знаниями должно привить детям любовь к созерцанию космоса [9, S. 93]. В этом контексте следует понимать и антиэротизм, который (под влиянием Шопенгауэра) пропагандировал Шеербарт. Преодоление чувственности Шеербарт считает подготовительной ступенью для обретения любви к Мировому Духу, для космического эроса.

³ Перев. Ильи Китупа.

⁴ Перев. Ильи Китупа.

Космоцентризм требует революции, но не политической и социальной, а Великой космической революции. Космическая революция понимается как переворот в отношениях с Землей и поворот к Великому Космосу. Именно такой переворот происходит в романе «Великая Революция» (*“Die große Revolution”*, 1902), герои которого — лунные обитатели — превращают Луну в гигантский телескоп, направленный не к Земле, а к неисчерпаемому изобилию Космоса. Космоцентризм требует космополитизма, требует отказа от национального и признания того факта, что истинным Отечеством (*Vaterland*) человека является Вселенная. Важным пунктом астрального мировоззрения является и позитивная дегуманизация, проект другого человечества (планетные обитатели) и другого, немиметического искусства.

Каковы же цели неутилитарной космоцентрической архитектуры? Прежде всего она призвана пробудить религиозное чувство благоговения перед величием и великолепием космоса и подвигнуть к осознанию бесконечного разнообразия и изобилия его форм. Здесь вспоминаются многочисленные храмы шеербартовских романов. Например, прозрачный сферический храм в романе «Дикая охота» (*“Die wilde Jagd”*, 1902) или Храм звездных гигантов в романе «Ливуна и Кайдо» (*“Liwuna und Kaidoh”*, 1902). Это необозримые нерукотворные постройки, встречающие героев-духов в ходе мистического путешествия-инициации по цепочке миров. В образе храма Шеербарта привлекает монументальность и сакральность. Проектирование воображаемых храмов вообще было характерной чертой эпохи. Достаточно вспомнить проекты утопических храмов художника Фидуса (1868–1948), с которым Шеербарт был хорошо знаком [2, S. 51]. Другой излюбленной архитектурной формой наряду с храмом была для Шеербарта утопическая Всемирная выставка, созданная по образцу международных промышленных выставок рубежа веков. Утопическая всемирная выставка для Шеербарта — способ достижения нового взаимодействия искусства и техники. В искусстве будущего техника перестанет быть враждебной искусству. Но главное в связи с принципом космоцентризма — это то, что выставка у Шеербарта является уменьшенной копией мироздания. Шеербарт вообще одержим моделями, макетами, рекурсивным повторением малого в большом, эффектом *mise en abyme*. Не случайно он так ценит орнамент как структуру, построенную на фрактальном принципе воспроизведения целого в каждой из частей.

Здесь можно вспомнить чикагскую выставку прикладного искусства и скульптуры середины XX в., открывающую роман «Серая

ткань и десять процентов белого» (*“Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß”*, 1914). Главный герой, архитектор Эдгар Круг, одержимый идеей прозрачной архитектуры, возводит для выставки на берегу озера Мичиган стеклянный небоскреб высотой в тридцать этажей, названный Вавилонской башней. Такова фантастическая Выставка в Китае, описанная бароном Мюнхгаузеном в рассказе «На выставке стекла в Пекине» (*“Auf der Glasausstellung in Peking”*, 1912), которая демонстрирует возможности художественной обработки стекла и необычные эффекты стеклянных построек. Такова мельбурнская выставка, о которой рассказывает барон Мюнхгаузен в романе «Мюнхгаузен и Кларисса»: там можно совершить спуск в недра Земли и слетать к Солнцу. В финале цикла рассказов «Великий Свет» (*“Das große Licht”*, 1912) легендарный барон с целью пропаганды идеи прозрачной архитектуры путешествует по всему миру, организуя выставки макетов стеклянных зданий будущего. Шеербарт активно использует традиции европейского садово-паркового искусства, обращается к формам и аттракционам городского увеселительного сада конца XIX в., эксплуатирует визуальную топику современных промышленных выставок и крупных музеев, как бы «разгоняя» эти формы до космических масштабов и наполняя их утопическим содержанием.

Другая возможная задача архитектуры будущего — вернуть целостность распавшемуся мирозданию. Такова уже упомянутая выше сетчатая башня Лезабендио, обтянутая прозрачной кожей. Она становится своеобразным стержнем, возвращающим единство «головной» (таинственный мир живого Космоса) и «туловищной» (мир планетных обитателей) частям астероида Паллада, лестницей, восхождение по которой помогает обитателям астероида стать полноценными участниками великой космической жизни. Фантастическая архитектура у Шеербарта может быть иллюстрацией мистической или космологической доктрины. Таковы цепочки подземных храмов, воплощающих идею безумного архитектора Лоренца о богаче-повелителях стихий в романе «Морской змей» (*“Die Seeschlange”*, 1901). Такова планетная и зодиакальная карусель на ярмарочной площади древнего Вавилона, описанная в рассказе «Карусель» (*“Das Karussell”*). Характерно для Шеербарта включение архитектуры в мистический маршрут-экскурсию, результатом которой должно стать осознание истинной структуры мироздания и соответствующая ей трансформация личности (книги «Ливуна и Кайдо», «Дикая охота»). Фантастическая архитектура помогает обрести новое зрение, способное воспринять изобилие космоса, позволяет донести до человека Великий свет, духовную энергию, пронизывающую мироздание, и помогает

гармонизировать отношения планеты как целого с ее обитателями. Так, новое зрение в романе «Великая революция» обретают лунные обитатели, превращая Луну в сложное единство небесного тела, архитектурного сооружения и оптического прибора (гигантского телескопа). Великий свет делает доступным и воспринимаемым пронизанная светом и насыщенная цветом транспарентная архитектура стекла и самоцветов. Наконец, архитектурное оформление горных цепей в рассказах “*Perpetuum Mobile*” (1910) и «Раккокс Миллиардер» (“*Rakkoх der Billionär*”, 1902), прокладка подземных туннелей и сооружение храмов в недрах Земли в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» воспринимаются героями как исполнение таинственных безмолвных приказов самой планеты, осуществление ее воли к преображению. Таким образом, устанавливается «экологическая» гармония планетного обитателя с приютившим его разумным небесным телом. Шеербарт, следуя натурфилософу Густаву Фехнеру (1801–1887), верил в одушевленность и разумность небесных тел и даже утверждал, что люди суть «мысли Земли» [9, S. 212]. Человек может и должен менять облик Земли, ее физиономию. Сама планета подает эту идею. Планета хочет становиться более чувствительной (*sensibler*): «Повышение чувствительности космического существа достигается тем самым увеличением разнообразия и повышением утонченности его органов» [9, S. 225]. Города и села (органы Земли) должны подвергаться децентрализации, и личность также участвует в этом процессе. Одиночество, бегство из городов в уединение помогает увеличить чувствительность (*Sensibilität*) человека. Использование стекла в архитектуре также способствует этому, так как стекло позитивно воздействует на нервную систему. Таким образом, совершенствуя себя средствами нового центробежного градостроительства (децентрализации) и новой прозрачной архитектуры, человек совершенствует и собственную планету, высшую планетарную личность, частью духовного организма которой он сам является.

Задача всякого разумного существа — уловить и правильно истолковать волю планеты, прочитать ее в странных природных явлениях и таинственных знаках. И эту задачу решают герои многих произведений Шеербарта. Таков «язык природы» (“*Natursprache*”) в романе «Император Утопии» (“*Der Kaiser von Utopia*”, 1904). Утопийцы начинают замечать блуждающие огоньки разных цветов и форм над заболоченными частями побережья, потом эти огоньки превращаются в разноцветные кометы. Люди понимают, что море и небо «говорят» с ними [10, S. 147], пытаются пробудить от духовного сна и заставить принять деятельное участие в космической жизни [10, S. 158]. Поз-

же утопийцев поражает загадочная «пестрая болезнь», при которой кожа переливается разными цветами. Язык природы в романе, очевидно, отсылает к *Natursprache* Якоба Беме (1575–1624) — исконному идеальному языку. Этот естественный язык, по мнению немецкого мистика, был утерян человечеством после вавилонского смешения языков, но должен быть обретен вновь в будущем после спасения человеческого рода⁵ [3, р. 154]. Архитектору этот «язык природы», как следует из слов шеербартовского Мюнхгаузена в книге «Великий свет», говорит о связи жилища с духовным обликом его обитателя:

Мне жаль прочие части света [Барон произносит речь в Америке — А.Б.]. Особой жалости достойна бедная Европа. Там люди все еще живут в мрачных кирпичных пещерах и обретают лишь мрачные мысли. На них еще не излился Великий Свет. Они еще не осознали значения Великого Света. Бедные! Мне действительно жаль их от всего сердца. Даже в мире животных те животные, которые строят себе достойное жилище, живут долго: пчелы, бобры, муравьи и ласточки. <...> И все же в Европе никто не обращает внимания на этот очевидный язык природы. Живи в стеклянном дворце, возражаем мы на это, и у тебя все будет в порядке, ты будешь жить долго, и тебя посетят прекрасные идеи [8, S. 182–183].

Сказанное позволяет сделать достаточно очевидный вывод о корреляции между свойствами шеербартовского мироздания в целом и формальными принципами его архитектуры. Можно выделить три основных черты, общих для космоса Шеербарта и его визионерской архитектуры. Это прежде всего то, что исследователь

⁵ Идея языка природы Беме, по мнению Паоло Росси, повлияла на концепцию идеального философского языка Яна Амоса Коменского (1592–1670). Совершенный язык философ, во-первых, должен был отразить божественную гармонию вселенной, раскрывая полное соответствие законов разума структуре реальности, идеальное соответствие слова и вещи; во-вторых, он должен был стать основой воссоединения человечества и прекращения религиозных распрей [3, р. 154]. Критика языка, предпринятая Фридрихом Ницше (1844–1900) и Фрицем Маутнером (1849–1923), заставила многих интеллектуалов рубежа веков либо искать или конструировать новый общий язык, способный более адекватно отразить реальность, либо отказаться от языка в пользу интуитивного схватывания реальности. Шеербарт ведет поиск совершенного языка в трех направлениях. Он, во-первых, пытается экспериментировать с «заумным» языком, во-вторых, стремится отказаться от естественного языка в пользу языка световых и цветовых сигналов и, в-третьих, полагает, что возможен интуитивно-мистический диалог со вселенной, в реализации которого важнейшая роль отводится новой архитектуре.

каббалы и увлеченный читатель Шеербарта Гершом Шолем назвал “Unendlichkeitsperspektive” (перспектива бесконечности или бесконечная перспектива). Мироздание Шеербарта и его архитектура должны открывать бесконечность космоса, его принципиальную незавершенность и незавершаемость, поэтому их характерной чертой будет деформация, преодоление, растворение границ, наделение естественных и рукотворных оболочек, мембран проницаемостью. Принципиальным станет вопрос об обратимости внутреннего и внешнего в структуре мира и в архитектурной конструкции.

Второе ключевое свойство космоса Шеербарта — это *Vielseitigkeit* (многогранность, многосторонность), его способность открывать перед разумным наблюдателем бесконечное количество новых граней, точек зрения. Символом этой многогранности становится для фантаста кристалл, алмаз, опал. Архитектурным воплощением этого свойства станет кристаллическая архитектура, которая использует игру света и цвета на бесчисленных гранях бриллиантов и других драгоценных камней, цветовые переливы, открывающиеся наблюдателю в недрах самоцветов.

Третий организующий космос Шеербарта принцип — это принцип метаморфозы (*Umwandlungsprinzip*). В текстах Шеербарта человек или другое разумное существо может превращаться в планету (Лезабендио в финале одноименного романа) и в архитектурное сооружение (слияние Кайдо с космическим «террасным миром» в финале романа «Ливуна и Кайдо»). Небесное тело, покрытое архитектурными сооружениями снаружи и изрытое криптами, туннелями, бункерами и залами изнутри, фактически превращается в постройку (астероид Паллада в романе «Лезабендио», луна в романе «Великая революция»)⁶, мифологическое чудовище оказывается зданием (Морской змей в одноименном романе).

Реализация трех упомянутых принципов требовала *другой* архитектуры. Для нее характерно максимальное разнообразие и изобилие форм, стремление исчерпать все возможные формы. Так, в романе «Морской змей» описан храмовый комплекс, возведенный безумным архитектором Гансом Лоренцом, одержимым мессианской идеей установления гармонии между стихиями. В храме Эфирного божества один из залов посвящен богу Блеска: «Там почти ничего не напоминало о земной поверхности, там сияла архитектура, заставляющая забыть все человеческое» [12, S. 296]. Сюжет витражного триптиха,

⁶ Графической реализацией этой метаморфозы становится, например, «Звезда-соброр» в книге Бруно Таута (1880–1938) «Альпийская архитектура» (1919).

украшающего стену Зала Блеска, построен на игре и чередовании чистых архитектурных форм. Изображенные на нем сооружения были сложены из разноцветных стеклянных камней («многие из которых были прозрачны, но не все» [12, S. 296]). Среднее звено триптиха посвящено прямому углу, кривые здесь вообще не встречались, а среди террас, лестниц, дверей и эркеров обитали существа, состоявшие из прямоугольников. Левая часть триптиха, наоборот, избегала прямого угла: здесь царили острый и развернутый углы. Здесь плоскости круто вздымались ввысь, колонны были угловатыми, в кристаллических нишах ютились обитатели этого мира. Третья часть соответственно избегала углов: здесь правили кривые и окружности. Очень характерно, что фантастическая архитектура в подземных храмах в романе «Морской змей» изображена на витражах. Смена интенсивности солнечного света вносит динамику и в изображенную архитектуру. Вариативность и подвижность — важнейшие черты архитектуры у Шеербарта. Так, барон Мюнхгаузен путешествует по Всемирной выставке в Мельбурне в мобильном гостиничном номере и рассуждает о «кулисной» архитектуре, позволяющей быстро менять очертания зданий и конфигурацию интерьеров. В центре австралийской выставки возвышается колоссальная башня высотой в сто пятьдесят этажей. Эту башню тремя кольцами опоясывают тридцать более низких башен. Самые низкие — это башни внешнего кольца. Башни соединены между собой мостами. Выставка наполнена движением, поскольку башни вращаются, а помещения в башнях не только движутся вверх и вниз, подобно кабинам лифтов, но и перемещаются по горизонтальным мостов, что создает эффект гигантского калейдоскопа [11, S. 17]. Идеальная архитектура у Шеербарта не только движется сама, но и «приглашает» к движению, предполагает некую «телеологию», восхождение к заветной цели. Именно поэтому Шеербарт так ценит террасную архитектуру, которая напоминает исполинские лестницы. Мобильная архитектура лишается тектоники: она отрывается от земли и парит в воздухе или плывет в воде. Еще в 1897 г. в одной из прозаических миниатюр, включенных в роман «Я тебя люблю!», Шеербарт, совмещая космическую и архитектурную тематику, описал плавающий город на планете Нептун: «Здесь плывет целый город, поскольку на Нептуне нет суши, эта звезда — водяной шар, огромная водяная капля» [9, S. 175]. Город на Нептуне поддерживается на плаву гигантскими воздушными шарами, а при сильном волнении на море специальными «погружающими шарами» опускается на глубину [9, S. 176]. В архитектурный ансамбль австралийской выставки в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» включены многочисленные воздушные

ми шары и дирижабли, а плавающие города из железобетона, украшенные цветным стеклом, описаны в «Стеклоанной архитектуре». Существенно и то, что иллюзия атектоничности создается самой прозрачностью архитектуры: кажется, что постройки парят в воздухе.

То, что объединяет все перечисленные свойства *другой* архитектуры, изобилие, протейичность, вариативность, мобильность, атектоничность — это идея безграничности и преодоления границ, границ между Землей и Космосом, материальным и духовным, рукотворным и нерукотворным. Так, в рассказе «Архитектурный конгресс» говорится: «Безграничное есть величайшее. Но ведь безграничное есть бесконечное мировое пространство, и мы не хотим быть от него отделенными» [6, S. 95]. Несомненно, прозрачность архитектуры стекла наиболее полно воплощает идею растворения границ. Прозрачность у Шеербарта в широком смысле подразумевает открытость мира Иному (другому миру, космосу, Мировому Духу) и предполагает не только прозрачные стены, но и, например, «прозрачные ощущения». В этом он спорит с эпохой, открывающей непрозрачность социума (Маркс), языка (Ницше), сознания (Фрейд). Он сам утверждал, что прилагает неимоверные усилия для объединения своей эпохи техники, социализма и милитаризма с собственными религиозными исканиями. Шеербарта хотел привнести в материалистическую современность дух эллинистической Александрии, где Запад встречается с Востоком, неоплатонизм и неопифагорейство с египетской мистикой, наука с фантастикой, где воспевают сверхчувственное и таинственное.

Шеербарта противопоставляет современным «кирпичным пещерам» стеклянные дворцы будущего, поскольку считает, что задача архитектуры не отделять человека от космоса и других людей, а объединять человечество вокруг великой задачи диалога с Бесконечным. Он полагал, что не столько человек творит архитектуру, сколько архитектура может преобразить нынешнего и сформировать нового человека. Способность утопической архитектуры Шеербарта «растворить» человека, обрести независимость от него, достичь парадоксальной самодостаточности, превратиться в абсолютную архитектуру одновременно завораживает и тревожит. Подобную смесь восхищения и ужаса вызывает безмолвный сияющий дворец на горной вершине в прозаической миниатюре «Мертвый дворец. Сон архитектора» («Der tote Palast. Ein Architektentraum»). Архитектор поражен красотой здания, но таинственные голоса твердят ему, что дворцы (как и его искусство) в отличие от деревьев и животных лишены жизни. Однако архитектор не перестает восхищаться дворцом, ведь он ищет «покоя без желания» и жаждет «выхода в Бесконечное» [14, S. 137].

Утопии Пауля Шеербарта стали отчаянной и по-своему пророческой попыткой «остановить» наступление века разрушения и руин прославлением строительства. Его тексты об архитектуре направлены на то, чтобы «оживить» ее и поставить в центр культуры, но не за счет приближения к человеку, его заботам, страхам и потребностям, а за счет приближения человека к космоцентрическому зодчеству будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Bloch E. Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959. 1657 S.
2. Knipp K.-H. Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur. PhD Dissertation. Hamburg, 1980. 379 S.
3. Rossi P. Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language / trans., introd. by S. Clucas. London; New York: Continuum, 2006. 333 p.

Источники

4. Шеербарт П. Индейская песнь // Шеербарт П. Собр. стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / пер. с нем., предисл. и коммент. И. Китупа. М.: Гилея, 2012. С. 38.
5. Шеербарт П. Иной мир. Песнь фантаста // Шеербарт П. Собр. стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / пер. с нем., предисл. и коммент. И. Китупа. М.: Гилея, 2012. С. 106.
6. Scheerbart P. Der Architektenkongress. Eine Parlamentgeschichte // Taut B. Frühlicht, 1920–1922; eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. Berlin: Ullstein, 1963. S. 94–96.
7. Scheerbart P. Glasarchitektur. Berlin: Verlag Der Sturm, 1914. 125 S.
8. Scheerbart P. Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier // Scheerbart P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 90–185.
9. Scheerbart P. Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. Siegen: Affholderbach & Strohmman, 1988. 359 S.
10. Scheerbart P. Der Kaiser von Utopia. Ein Volksroman. Berlin: Eduard Eiselt, 1904. 233 S.

11. *Scheerbart P. Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman // Scheerbart P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 7–89.
12. *Scheerbart P. Die Seeschlange. Ein See-Roman / Scheerbart P. Dichterische Hauptwerke / Hrsg. und mit einem Nachwort von E. Harke.* Stuttgart: Goyverts, 1962. S. 251–354.
13. *Scheerbart P. Tempel und Paläste.* URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/scheerba/tempel/tempel.html> (дата обращения: 29.11.2023).
14. *Scheerbart P. Der tote Palast. Ein Architektentraum // Taut B. Die Stadtkrone.* Jena: Eugen Diederichs, 1919. S. 137.

GREAT LIGHT IN THE GLASS PALACE: ARCHITECTURAL VISIONALITY OF PAUL SCHEERBART

© 2024. Alexander N. Belarev

A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of
Sciences, Moscow, Russia

Abstract: The article is devoted to the problems of visionary architecture in the texts of the German science fiction writer Paul Scheerbart (1863–1915). Architecture was the ideal art for Scheerbart, and the architect was the perfect ruler. The writer believed that it is the nature of architecture that determines the characteristics of culture and shapes the person of the future. For Scheerbart, cosmocentrism is characteristic, the desire to dissolve the boundaries that separate intelligent beings living on Earth and other planets from the greatness of cosmic life. Scheerbart's fantastic architecture can serve several functions. It should awaken in a person a sense of admiration for the greatness of the cosmos, restore the integrity of the disintegrated universe, illustrate a mystical or cosmological doctrine, spiritually improve a person so that he can understand the language of an animated cosmos. Space and architecture in Scheerbart's texts combine three features: infinite perspective (Unendlichkeitsperspektive), versatility (Vielseitigkeit) and the principle of metamorphosis (Umwandlungsprinzip). The ideal architecture of Scheerbart has the maximum abundance of forms, variability, mobility and atectonicity. The main idea laid down by Scheerbart in the project of the ideal architecture of the future is the idea of infinity and overcoming the boundaries between Earth and Space, material and spiritual, artificial and natural. Scheerbart believed that it is not a person who creates architecture, but architecture creates a new person. The ideal embodiment of this idea was for him transparent glass architecture.

Keywords: Paul Scheerbart, architecture, cosmos, fantasy, glass palace, temple, utopia, boundary, glass architecture.

Information about the author: Alexander N. Belarev, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3369-7089>

E-mail: abelarev@gmail.com

For citation: Belarev, A.N. "Great Light in the Glass Palace: Architectural Visionality of Paul Scheerbart." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 188–202. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-188-202>

REFERENCES

1. Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959. 1657 S. (In German)
2. Knupp, Karl-Heinz. *Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur: PhD Dissertation*. Hamburg, 1980. 379 S. (In German)
3. Rossi, Paolo. *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*, trans., introd. by Stephen Clucas. London, New York, Continuum, 2006. 333 p. (In English)