

8 октября 1785 года Н. Кёстлин (учитель Гёльдерлина в Нюртингене) читал проповедь о самоанализе, ссылаясь на Послание к Коринфянам апостола Павла. «Посему, кто будет есть хлеб сей или пить чашу Господню недостойно, виновен будет против Тела и Крови Господней. Да испытывает же себя человек, и таким образом пусть ест от хлеба сего и пьёт из чаши сей. Ибо кто ест и пьёт недостойно, тот ест и пьёт осуждение себе, не рассуждая о Теле Господнем. Оттого многие из вас немощны и больны и немало умирает. Ибо если бы мы судили сами себя, то не были бы судимы» (1 Кор 11:27-31). Возможно, бывший ученик присутствовал на собрании. Так, П.А. Хайдн-Рой убеждена, что первое дошедшее до нас письмо Гёльдерлина своему учителю является ответом как раз на вышеупомянутую проповедь [11].

Склонный к самоанализу Ф. Гёльдерлин пытался постичь Бога через своё творчество. Затронутые в раннем возрасте темы одиночества, странствия, любви к Древней Греции эволюционируют на протяжении всей жизни поэта. Кто знает, если бы мы судили себя при жизни и критически относились к каждому прожитому дню, если бы научились ценить, как высочайший дар, красоту и совершенство окружающего мира, может, тогда вернулся бы «золотой век человечества» и мы с гордостью могли бы называть себя истинными детьми Фемиды.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Hölderlin, F. Sämtliche Werke und Briefe / F. Hölderlin. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – Bd. 3.: Der Tod des Empedokles. Übersetzungen. – 767 S.
2. Schiller, F. Philosophische Briefe. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru>. – Дата доступа: 08.11.2008.
3. Hölderlin, F. Sämtliche Werke und Briefe / F. Hölderlin. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – Bd. 1: Gedichte. – 767 S.
4. Джозеф Герль. Лютеранские основы нашей гимнологии. – Пер. с англ. Д. Шкурлятьевой. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://music.lcmsrussia.org/index.htm>. – Дата доступа: 17.02.2009.
5. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Ратгауза. – М.: Худож. лит., 1969. – 543 с.
6. F. Oetinger. Biblisches Wörterbuch. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
7. Bertaux, P. Hölderlin / P. Bertaux. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1987. – 725 S.
8. W. Betzendörfer. Hölderlins Studienjahre im Tübinger Stift. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
9. J. Klaiber. Hölderlin, Hegel und Schelling in ihren schwäbischen Jugendjahren. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
10. Hayden-Roy, P.A. Zwischen Himmel und Erde: der junge Friedrich Hölderlin und der württembergische Pietismus / P.A. Hayden-Roy // Hölderlin-Jahrbuch 2006–2007. – Tübingen, 2007. – S. 30 – 66.
11. Hayden-Roy, P.A. «Der Mensch prüfe sich selbst». Eine Predigt Nathanael Köstlins als Kontext für Hölderlins ersten erhaltenen Brief / P.A. Hayden-Roy // Hölderlin-Jahrbuch 2004–2005. – Tübingen, 2006. – S. 302 – 329.

*А.Н. Беларев (Москва)*

#### ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В ТВОРЧЕСТВЕ ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

Архитектурные мотивы в творчестве Пауля Шеербарта (печатался также под псевдонимом Бруно Кюфер, *Paul Scheerbart*, 1863–1915) чаще всего привлекают внимание зарубежных историков архитектуры и искусствоведов [1, 2], и этот интерес небезоснователен. Проекты и идеи писателя, особенно его манифест «Стеклянная архитектура» («Glasarchitektur», 1914), оказали значительное влияние на архитектуру экспрессионизма. Прежде всего, следует назвать творчество Бруно Таута и его единомышленников – архитекторов объединения «Стеклянная цепь» («Die gläserne Kette», 1919–1920) [3]. Именно «архитектоническому» компоненту шеербартовской прозы и его утопическим проектам, опубликованным в журналах «Штурм» («Sturm») и «Акцион» («Aktion»), посвящены работы российских исследователей, упоминающих проекты писателя лишь в широком контексте сходных культурных явлений начала века, а именно феномена стеклянной архитектуры [4, 5, 6]. Задачей данной статьи будет попытка литературоведческого осмысления мотивов прозы писателя, связанных с описанием произведений искусств, будь то архитектура, скульптура, живопись, а также включение их в более широкий круг проблем поэтики Шеербарта. Представляется, что ключевым термином при анализе значительной части текстов писателя может стать понятие экфрасиса. В греко-римской риторике экфрасисом, или экфразой, называлось «укра-

шенное описание произведения искусства внутри повествования» [цит. по 7, с. 5]. Экфрасис «вызывает восхищение, удивление, радость по отношению к представленному предмету, поражает литературной изощренностью (...), и тем самым берет начало в риторике торжественности» [цит. по 7, с. 5]. В соответствии с требованиями античной риторики экфрасис, прежде всего, связан с восхвалением, кроме того, особую роль в нем играет пафос – описание эмоций, рождаемых созерцанием произведения искусства [8, с. 36]. Экфрасис может быть не только миметическим, дающим словесное описание реальных предметов, построек или картин, но и немиметическим, изображающим несуществующие, фантастические артефакты [8, с. 36]. Важным свойством экфрасиса является его антинарративность [8, с. 34]: он останавливает ход повествования, создает эффект отступления, остановки наррации. Экфрасис осуществляет перевод одной семиотической системы в другую, живописное изображение становится литературным и, наоборот, книга, текст инкорпорируются в картину. В связи с этим экфрасис ставит под сомнение или же, напротив, подчеркивает границу искусств. Проблематика экфрасиса как приема близка проблематике синтеза искусств, или интермедальности [7, с. 6].

Шеербарт прибегает к экфрасису как литературному приему настолько часто, что для его творчества в значительной мере применимы слова Ю.Н. Тынянова, полагавшего, что в будущем появится литература, в которой фабула станет «только мотивировкой, поводом для развертывания статических описаний» [9, с. 274]. Прежде всего, Шеербарт обращается к архитектурному экфрасису. Однако в его текстах нередки и описания картин, скульптуры, театральных постановок, и даже музыкальных произведений. Частота экфрасических описаний у Шеербарта связана, в первую очередь, с преобладанием в его произведениях образности, связанной со зрением, визуальным восприятием. Так, Э. Харке отмечает, что «Палль Шеербарт был не «человеком уха», а «человеком глаза» («Augenmensch»), и истоки его дарования лежат не в акустическом, а в оптическом. Существа, о которых он повествует, должны зажать уши, чтобы суметь воспринять ГЛАЗОМ все возможные чудеса, которые предстают перед ними» [10, S. 733]. Х. ф. Гемминген, характеризуя астральных существ, героев фантастических новелл и романов Шеербарта, отмечает: «Глаза являются у астральных существ важнейшими органами чувств. Палладиане могут обращать собственные глаза в подзорные трубы и микроскопы, глаза квиккоиан расположены на длинных усовидных отростках (...), облачные существа наделены темно-фиолетовыми выпученными глазами. Маяки и другие постройки на Палладе созданы, прежде всего, для услаждения глаза (...)» [11, S. 159]. К.-Х. Эбнет характеризует «шеербартовский космос» как «эстетический космос, космос глаз с блестящими, сверкающими мирами из стекла, кристалла и бриллиантов, в которых наблюдателя захлестывают многочисленные визуальные впечатления» [12, S. 10].

Так, сюжет романа «Мюнхгаузен и Кларисса» («Muenchhausen und Clarissa», 1906) строится как повествование легендарного барона о его посещении Всемирной выставки в Мельбурне. Мюнхгаузен осматривает фантастическую архитектурную экспозицию, включающую в себя вращающиеся башни, гигантские летающие шары-планеты, движущиеся комнаты. Заключительным аттракционом выставки становится полет героя на Солнце в стеклянном цилиндре. Австралийская выставка моделирует мир в целом, представляет космос как пространство экскурсии, созерцания. Наблюдатель ощущает себя посетителем огромного музея, предлагающего ему все более изощренные оптические аттракционы. Кульминацией этого процесса можно считать удвоение персонажа: под воздействием гипноза Мюнхгаузен засыпает, но одновременно получает возможность наблюдать себя спящего со стороны, то есть сам герой превращается в экспонат выставки, воспринимает себя как Другого. Воссоздавая утопическую Австралию, барон подробно описывает произведения австралийского искусства, совершенно порывающего, по его словам, с устоявшимися канонами изобразительности. Каждый экфрасис предваряется своеобразной теоретической преамбулой о принципах нового австралийского искусства. Таково описание фонтана, изображающее некое божество. Барон утверждает, что господствующая теория познания, которая основана на данных пяти чувств, несовершенна. Мельбурнские скульпторы стремятся порвать с образом человека и открыть человеческому глазу потаенное разнообразие других миров и их обитателей. Образы неземных существ создаются с помощью особого композиционного приема, монтирующего в непредсказуемых сочетаниях части тел разнообразных земных существ: «Так, я увидел фонтан в виде статуи божества, у которого было двадцать костистых ног, напоминавших крабовые клешни. Его ступни представляли собой сложно устроенные, тончайшей работы воздушные шары, которые, казалось, были сжаты и выпускали эллипсоидные пузыри, снабженные кослявыми гребнями. Сами ноги на своих клешнеобразных выростах имели так много коленчатых шипов и хоботовидных образований, что блоха под микроскопом показалась бы по сравнению с ними банальнейшей зверушкой. А теперь представьте, что каждая нога и каждая ступня-баллон отличаются от соседних, а затем вообразите пестрые водяные струи, бьющие из каждого хоботовидного отростка и подумайте только о хоботовидных отростках еще и на внешней стороне клешней и о разнообразнейших суставных сочленениях, которыми снабжены части ног. И над этой композицией представьте удивительное туловище гиганта, оснащенное баллонами и болтами, а сверху вместо рук вообразите элегантные листовидные крылья, концы которых свисают, словно ветви

плакучих ив. Из них выстреливают тонкие водяные лучи. Вот вы и получили примерное представление об этом австралийском божестве, которое, вероятно, могло бы обитать на обратной стороне Сириуса. А о его массивной голове я лучше умолчу, чтобы уж совсем не сбить вас с толку» [13, S. 418]<sup>1</sup>.

Данное описание скульптуры представляет собой характерный пример немиметического экфрасиса, некоторой попытки словесного описания неопишуемого. Характерна отрывочность, незаконченность словесного изображения: голова монстра не поддается характеристике речевыми средствами. Показательно также и то, что Мюнхгаузен конструирует фонтан, обращаясь за помощью к своим слушателям, точнее, к силе их воображения, и там, где эта сила достигает своего предела, речь обрывается. Экфрасис выступает здесь в роли иллюстрации некоего концепта: в данном случае принципов нового австралийского искусства. Как правило, экфрасис являет собой копию копии, подражание третьей степени, поскольку воспроизводит рукотворные произведения, имитирующие, в свою очередь, некую реальность [15, с. 24]. Данное описание Шеербарта представляется в этой связи более сложным явлением. Скульптура австралийских художников сама по себе уже немиметична, она деформирует, расчленяет реальность, рождая картины не реальных, но лишь возможных миров<sup>2</sup>. Образ божества намеренно конструируется Шеербартом как не имеющий подобия. Следует обратить внимание и на текстовую функцию данного описания. Роман в целом строится как рассказ в рассказе: Мюнхгаузен повествует о своем путешествии в утопическую Австралию, обращаясь к берлинской публике начала XX века. Главы романа соответствуют дням недели, в каждый из которых барон рассказывает об одном из аспектов австралийской жизни и культуры. Таким образом, экфрасис, по своей природе всегда «выпадающий» из повествования, будет создавать здесь третий текстовой слой. Обилие вставных новелл, интермедий, усложнение композиции посредством введения дополнительных субъектов повествования – рассказчиков, книг, сюжетных полотен – очень характерно для Шеербарта. Ж. Женетт называл подобные расширения сюжета, растягивания повествования амплификациями. Слой текста, относящийся к авторскому повествованию, первый уровень, Женетт обозначает как диегетический, а амплификации за счет введения вставных рассказов – метадиегетическими, «поскольку персонажи первичного повествования будут соотноситься с ними (героями вставного рассказа – А. Б.) так же, как мы с этими персонажами» [17, с. 397]. Шеербарту было чрезвычайно близко подобное игровое отношение к повествованию, восходящее к традициям барокко. Описывая произведение искусства, обладающее собственным ритмом, композиций, а часто и сюжетом, он, говоря словами Женетта, постоянно удерживает свое описание на границе между изображаемым зрелищем и изображающим предметом, то есть сосредоточивает внимание на самом процессе изображения. Экфрасис существует «на грани между метадиегетической вставкой (...) и простым диегетическим пространством» [17, с. 398]. Следует добавить, что субъектом повествования, в том числе описывающим статую, выбран легендарный барон Мюнхгаузен, идеальный рассказчик, слова которого воспринимаются всеми как вымысел, но который, с другой стороны, постоянно имитирует правдивость.

Другим примером шеербартовского экфрасиса может служить роман «Морской змей» («Die Seeschlange», 1901). В основе сюжета романа лежит экскурсия капитана Карла Шварца по фантастическим дворцам и храмам, возведенным его другом Иоганном Лоренцом. Лоренц одержим философией стихий, он полагает, что земная кора, состоящая из суши, моря и воздуха, представляет собой лишь покров, застилающий истинную жизнь земных недр. Там, в соответствии с триединством поверхностных стихий правят три подземных божества: духи Пламени, Камня и Эфира. Чтобы воплотить свои мистические воззрения, Лоренц возводит гигантский Храм Недр и Храм Поверхности. Внутри храмы разбиты на лабиринт святилищ, связанных с одним из божеств в сложной иерархии Лоренца. Так, поскольку богу Пламени подчинены подземные боги Разрушения, Тоски и Творчества, каждому из них отведен отдельный храм либо помещение. Лоренц проводит героя по этим святилищам, украшенным мозаикой, коврами, скульптурами, и постепенно раскрывает перед ним секреты собственного мистического учения. Фактически, сюжет романа – это череда экфрасисов, описаний загадочных произведений – иероглифов, требующих особых комментариев их создателя. В одной из храмовых комнат за темно-фиолетовым шелковым

<sup>1</sup> Способ порождения новых образов с помощью деконструкции привычных и последующего «монтажа» новых образов из «осколков» старых Шеербарт называет «Kompositionskunst». Этот прием позволяет представить невообразимое, сконструировать образы астральных существ, неземных обитателей, используя элементы земных растений, животных и людей. Результатом подобного монтажа являются монстры – полиморфные существа, в которых угадываются лишь следы изначальных деформированных тел, своеобразные цитаты. Такой прием Шеербарт использует не только в литературных текстах, но и в графике. «Kompositionskunst» Шеербарта в значительной степени предвосхищает коллаж кубистов и особенно сюрреалистов и генетически связан, как отметил К. Руош, с образностью Босха, Брейгеля и эмблематическими коллажами Арчимбольдо [14, S. 89–125]. Монстры Шеербарта призваны, прежде всего, не утраивать, а шокировать, активизировать силу воображения, служа своего рода эмблемами того образа транспарентного, подвижного мироздания, основным космогоническим принципом которого является метаморфоза.

<sup>2</sup> На подобный феномен немиметического экфрасиса, описывающего произведения беспредметного искусства, указал Жан-Клод Ланн в своей работе об экфрасисе у Велимира Хлебникова [16].

занавесом висит картина на стекле. Лоренц раздвигает занавес, и за ней пораженный Карл Шварц видит парящий в центре Вселенной земной шар. Кора Земли наполовину приоткрыта наподобие завесы. Герой заглядывает в недра планеты и в ужасе осознает, что они напоминают кровотокающий мозг [13, S. 297 – 298]. В этой «живой» картине зашифрована мистическая доктрина безумного архитектора Ло-ренца. Он полагал, что мир населяют не только органические существа, но и сама Земля представляет собой сложное единство гигантских неорганических существ. С его точки зрения, не только воздух, суша и океан, подобный огромной медузе, являются живыми существами, но и недра наполнены таинственной жизнью. Поверхность Земли, земная кора – это лишь покров, оболочка, мешающие прозревать истинную жизнь земных глубин. Именно недра – это сущностная, мозговая часть нашей планеты, или звезды, как ее называет Лоренц. Кроме того, картина осуществляет своеобразное удвоение: видение макрокосмоса оборачивается познанием микрокосмоса. Земная сфера с кровотокающим мозгом внутри существует на грани субъективного и объективного, что намекает также и на то, что вся система божеств, описанных в романе, является порождением больного воображения архитектора Лоренца. Ужас капитана Шварца вызван тем, что обычное видение – созерцание картины – сменяется визионерским. Картина оживает, надея героя фантастической способностью обозревать мир со стороны.

Не случайно созерцание картины на стекле в романе «Морской змей» предваряется раздвижением занавеса. Семантика занавеса у Шеербарта включает значение тайны, истины, требующей раскрытия. Покров в этом экфрасисе удваивается, поскольку земная кора также названа завесой. Однако, важно и то, что образ занавеса вводит важную для Шеербарта тематику космического театра. Картина превращает героя в зрителя мироздания, мировой драмы. Космический театр позволяет зрителю наблюдать жизнь иных миров, но не в реальности, а в игровых подобию, имитациях, моделях. Так, в сказке «Блеск мира» («Weltglanz», 1902) мальчик Адам попадает в лабораторию звездочета на Солнце. Ее стены завешаны портъерами, за каждой из которых можно наблюдать жизнь одного из тысяч космических миров: в облаках парят сферические планеты, проносятся светящиеся кометы, метеоры, «белые духи с кубическими головами» и так далее. Звездочет говорит Адаму, что показанные им в лаборатории «живые» картины – лишь имитация великого мира, но, возможно, весь звездный мир, который мы видим, есть имитация более великого звездного мира. Это одна из основных идей космической философии Шеербарта: отказавшись от обмана чувственного зрения, обретя истинное видение вещей, заглянув за покров, герой понимает, что его собственный мир включен в бесконечную цепочку других миров. Поэтому необходимо подчиниться мировому духу, осознать себя частью более могущественного целого, которое, в свою очередь, может быть подчинено еще более грандиозной силе<sup>3</sup>. Мир должен обрести транспарентность, чтобы за ним открылась бесконечность Вселенной. Транспарентность, с точки зрения Шеербарта, должна быть присуща не только архитектурным материалам, но и чувствам и ощущениям одушевленных существ – это их способность прозревать миры за пределами собственного универсума.

Экфрасис, описывающий модель, имитацию, встречается в романе Шеербарта «Лезабендио» («Lesabendio», 1913). Роман повествует о жизни обитателей астероида Паллада. Палладиане увлечены архитектурным преображением ландшафта собственного астероида, причем каждый художник отстаивает свой художественный метод: Пека увлечен кристаллическими формами, резкими линиями, прямыми углами, Лабу использует лишь полукруглые, дугообразные формы, Нузе возводит маяки, а Манези разбивает сады. Художник-инженер Лезабендио (Леза) стремится объединить творческие усилия палладиан в осуществлении единого «простого плана», сконцентрировать их силы на строительстве гигантской стальной башни<sup>4</sup>. Башня должна прорвать световое облако, покрывающее планету, и позволить Леза подняться к другим астероидам и кометам и раскрыть тайну вселенской космической жизни. В романе Шеербарт несколько раз использует прием «la construction en abîme», геральдическую конструкцию (согласно переводу М. Ямпольского). Этот термин, дословно обозначающий «конструкция в виде пропасти», восходит к геральдике, где он обозначает повторение внутри герба идентичного герба в уменьшенном виде [18, с. 70 – 71]. Смысл использования уменьшенной модели, согласно Ямпольскому, заключается в переходе от предметности к репрезентации: «Тексты, действующие на основе удвоения, сопоставляют

<sup>3</sup> Подробнее см. об астральной философии Шеербарта [11].

<sup>4</sup> Характеризуя сюжет романа «Лезабендио», М.Б. Ямпольский, а вслед за ним и И.Е. Духан говорят о строительстве гигантской стеклянной башни-маяка. В действительности же в романе речь идет о постройке стальной сетчатой башни, обтянутой особыми транспарентными кожаными полотнищами, которые во множестве растут на поверхности астероида. Кроме того, башня не выполняет функции маяка, а, скорее, служит лестницей, по которой главный герой совершает восхождение за пределы атмосферы астероида. Следует отметить, что в финале романа, когда палладиане подвешивают на башне гигантский фонарь, она действительно становится похожей на маяк. Шеербарт употребляет при описании этой конструкции слово «Lichtturm», которое лишь напоминает слово «маяк» – «Leuchtturm». Очевидно, Шеербарту было важно связать башню с тематикой света, которая, в свою очередь, коррелирует в его произведениях с темой обновления зрения. Башня дарует палладианам возможность по-новому, то есть в новом свете, увидеть мироздание [3, с. 147; 5, с. 299].

по-разному закодированные фрагменты, несущие сходное сообщение и тем самым лишь усиливают ощущение самого факта присутствия кода, то есть наличие репрезентации» [18, с. 72]. В романе Шеербарта «Лезабендио» художники возводят в своих мастерских модели астероида, в точности повторяющие его ландшафт. Однако каждый из них украшает модель в соответствии с собственными архитектурными вкусами. После смерти художника Пека палладиане обнаруживают в его ателье точную художественную модель Северного кратера – именно его архитектурной застройкой был занят художник. Модель имитировала вращение астероида и даже воспроизводила светящееся облако, парящее над Палладой [19, S. 163]. Художник Лабу также высекает из камня модель астероида и придает внешнему ландшафту планеты неравномерные округлые формы [19, S. 171]. На фоне осуществленного проекта гигантской башни, автором которого стал Леза, неосуществленные проекты и модели действительно остаются в сфере чистой репрезентации. Экфрасис в данном случае, делающий своим объектом художественные модели астероида, подвергающий его игровому удвоению, может интерпретироваться в контексте описанной выше космической философии Шеербарта. Мир, являющийся сферой обитания некоего существа, представляется не самодостаточным, а открытым другим мирам. По сути, он может выступать по отношению к ним моделью, уменьшенной имитацией, копией, свидетельствующей о существовании более реального и значительного оригинала. Экфрасические описания служат средством введения в текст подобных копий. Астероид Паллада не только сам имитирует нечто высшее, например, более могущественную планетную систему, но и распадается на череду моделей. В связи с обилием имитаций, удвоенный в текстах Шеербарта К. Руош указывает на значимость образа зеркала в произведениях писателя. В частности, он обращает внимание на эпизод романа «Лезабендио», в котором изображается, как зеркальная звезда, пролетающая мимо астероида, отражает всю планету с возведенной на ней башней [14, S. 77]. Таким образом, в финале романа палладиане наблюдают не только зеркальную имитацию собственного мира, но и воспринимают гигантскую стальную башню, архитектурное сооружение уже как своего рода экфрасис – не как реальную постройку, а как ее миметическое подобие.

Созерцание уменьшенных копий, моделей, становящихся объектом экфрасических описаний, будь то парящий земной шар в «Морском змее», картины разнообразных космических миров за портьерами в лаборатории звездочета из «Блеска мира» или архитектурно украшенные модели астероида Паллада, предоставляет персонажам роль зрителей в космическом театре, давая им не доступную прежде возможность охватить все мироздание целиком и осознать его структуру. Геральдическая конструкция становится не только композиционным приемом, наполняющим текст игрой подобий и отражений, взаимодействием диегетического и метадиегетического, но и принципом построения транспарентного мироздания. Шеербартовский экфрасис связан, как было сказано выше, с тягой писателя к визуализации концептов, к их репрезентации. Но одновременно он приводит к концептуализации зрения, стремясь перевести его из сферы видимого в сферу визионерского. Поэтому экфрасические описания художественных произведений нередко становятся у Шеербарта прологом к осмыслению устройства мироздания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Haag Bletter, R. Paul Scheerbarts Architekturphantasien / R. Haag Bletter // Bruno Taut 1880 – 1938. Ausstellung. – Berlin, 1980.
2. Pehnt, W. Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts / W. Pehnt. – Muenchen, 1989.
3. Ямпольский, М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М.Б. Ямпольский. – М., 2000.
4. Ямпольский, М.Б. Мифология стекла в новоевропейской культуре / М.Б. Ямпольский // Советское искусствознание. – 1988. – Вып. 24.
5. Духан, И.Н. Становление утопического пространства в архитектуре XX века / И.Н. Духан // Россия-Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине XX века. – М., 2000.
6. Вязова, Е. Утопия прозрачности / Е. Вязова // Пинакотекa. – 2000. – №. 10–11.
7. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
8. Франк, С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: Pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
9. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977.
10. Harke, E. Nachwort / E. Harke // Scheerbart P. Dichterische Hauptwerke. – Stuttgart, 1962.
11. Gemmingen, H.v. Paul Scheerbarts astrale Literatur / H.v. Gemmingen. – Frankfurt a. M., 1976.
12. Ebnet, K.-H. Einleitung / K.-H. Ebnet // Scheerbart P. Lesabendio. Ein Asteroidenroman. – Kehl, 1994.
13. Scheerbart, P. Dichterische Hauptwerke / P. Scheerbart. – Stuttgart, 1962.
14. Ruosch, C. Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts / C. Ruosch. – Bern, 1970.

15. Ходель, Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
16. Ланн, Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова / Ж.-К. Ланн // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
17. Женетт, Ж. Об одном барочном повествовании / Ж. Женетт // Фигуры. Работы по поэтике. В 2 т. / Ж. Женетт. – М., 1998. – Т.1.
18. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М., 1993.
19. Scheerbar, P. Lesabendio. Ein Asteroidenroman / P. Scheerbar. – Kehl, 1994

*В.Д. Седельник (Москва, ИМЛИ РАН)*

### **МАША КАЛЕКО И ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОЙ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»**

Немецкую поэтессу Машу Калеко (Mascha Kaléko, 1907–1975) можно назвать знаменитой незнакомкой. Она была по-настоящему знаменита на рубеже 1920–1930-х годов, ее имя стояло в одном ряду и произносилось на одном дыхании с именами Курта Тухольского, Эриха Кестнера, Иоахима Рингельнаца, Вальтера Меринга – поэтов сатирико-иронического склада, утвердивших свое место в немецкоязычной поэзии на волне так называемой «новой деловитости», которая пришла на смену не признававшим иронии и юмора экстатическим ламентациям экспрессионистов и не пользовавшимся особой популярностью у читателей языковым экспериментам дадаистов. Быстро добившись широкой известности, Маша Калеко столь же быстро по известной причине (приход к власти национал-социалистов) оказалась в почти полной изоляции, граничащей с забвением. В послевоенной Германии ее имя известно достаточно узкому кругу ценителей поэзии, в России же знакомо очень немногим, если вообще знакомо. Напрасно искать фамилию Калеко в именных указателях не только российских историй немецкой литературы, но даже и в немецких, например, в изданной в бывшей ГДР многотомной «Истории немецкой литературы». Интерес к ее творчеству стал понемногу возрождаться в Германии только ближе к концу XX века, когда начали переиздаваться ее книги и выходить исследования о ее жизненном и творческом пути.

Об этом пути долгое время было известно не так много еще и потому, что Машу Калеко отличали сдержанность и щепетильность в вопросах личной жизни. Она уничтожила почти все документы, касающиеся ее детства и юности, уничтожила переписку со своим вторым мужем, Хемьо Винавером, считая ее слишком интимной. Читателей, интересовавшихся ее биографией, она отсылала к своим стихам, представляющим не только развернутый комментарий к ее полной нелегких испытаний жизни, но и точную хронику своего времени.

Маша Калеко родилась в еврейской семье в маленьком городке (или местечке) Хжанув в восточной Галиции, на самом стыке двух великих империй – Российской и Австро-Венгерской (сегодня, городок, где она увидела свет, принадлежит Польше). Отцом ее был купец Фишел Энгель, матерью – домохозяйка Розалия Ауфен. Ей дали имя Голда Малка Ауфен, по фамилии матери, так как родители не зарегистрировали брак, а заключили его по иудейскому обряду – сказав «да» перед раввином. Отец ее был российским подданным, мать – гражданкой «Дунайской империи». Вероятно, именно подданство отца проявилось в том, что девочку стали называть Машей. В няньках у Маши были молодые жительницы Берлина (в семье говорили на немецком и идише), поэтому будущая поэтесса с детства усвоила берлинский диалект, что позже оказалось весьма кстати.

В годы Первой мировой войны семья перебралась сначала в Марбург, а затем в Берлин. Там Маша окончила школу и начала работать машинисткой в бюро, перепечатывать деловые бумаги. А заодно и свои первые ученические стихи. В 1922 году родители официально оформили брак, и Маша Ауфен стала Машей Энгель. Привлекательная, бойкая на язык девушка посещает берлинские кафе, встречается с молодыми людьми. В 1926 году она познакомилась с филологом-гебраистом по имени Саул (Савл) Калеко, и спустя два года они поженились. Так Маша Энгель стала Машей Калеко. Она с головой окунается в кипень культурной жизни Берлина конца 1920-х годов, вращается в кругах берлинской богемы, встречается в знаменитом «Романском кафе» с Эльзой Ласкер-Шюлер, Эрихом Кестнером, Вальтером Мерингом и другими известными личностями. Среди посетителей этого заведения были также Иоахим Рингельнац, Готфрид Бенн, Альфред Деблин, Эгон Эрвин Киш, Бертольд Брехт, Герман Кестен и другие. Маша Калеко быстро стала постоянным посетителем этого центра интеллектуальной элиты и вела себя там свободно, как равная среди равных. Вот свидетельство современника, журналиста Рудольфа Ленка: «Когда эта юная темпераментная дама появлялась в «Романском кафе» (...) и включалась в дискуссию, щеголяя своим берлинским диалектом, никому не удавалось ей противостоять. Мой друг Клабунд, как я позже слышал, то и дело пытался, успокаивающе жестикулируя руками, приглушить этот словесный поток, но удавалось это