

---

## ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ В. НАБΟКОВА И «БЕРЛИНСКИЙ ТЕКСТ» НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

О. Уиллис

Университет г. Тампа (Флорида, США)  
401 W Kennedy Blvd. Tampa, Fl 33606

В статье выявляются типологические параллели между «берлинскими» рассказами и романами Набокова и поэзией немецкого экспрессионизма. Обосновывается гипотеза о влиянии на набоковский образ города авангардного фильма В. Руттманна «Берлин: симфония большого города».

В предисловии к американскому изданию романа «Приглашение на казнь» В. Набоков отменил всяческие предположения о каком-либо влиянии на его творчество немецкой литературы: «Озадаченные, но благосклонные рецензенты из эмигрантов усмотрели в романе „кафкианскую“ струю, не подозревая, что я совсем не владею немецким, о современной немецкой литературе не имею ни малейшего представления...» [7. С. 46]. Подобные высказывания позднее были оценены исследователями как стремление, с одной стороны, пресечь разговор о каких бы то ни было литературных влияниях, а с другой — укрыться под маской культурно изолированного русского писателя в немецкой среде. А. Долинин замечает по этому поводу: «...вопреки его [Набокова] уверениям, он знал немецкий язык вполне неплохо и, как явствует из его прозы и переписки, внимательно следил за литературной модой Германии...» [Долинин А., 1999. С. 21]. Сказалась ли эта «литературная мода» на образе Берлина в прозе писателя? Вряд ли продуктивно стремиться к поискам прямых текстологических переключек Набокова с немецкими авторами 20—30-х гг. («персональным» влиянием Набоков практически всегда успешно противостоял). Однако художественно-литературный контекст берлинской жизни не мог не сказаться по меньшей мере в одной тематической сфере его прозы — в сфере берлинского городского пейзажа.

В начале XX в. складывается «берлинский текст» немецкой литературы, к которому можно применить формулировку В.Н. Топорова, назвавшего главным признаком городского (петербургского) текста «осознание (и/или „прочувствование-переживание“) присутствия» в любом городе «некоторых более глубоких сущностей, кардинальным образом определяющих поведение героев структур» [8. С. 26]. Современные исследования, посвященные *genius loci* Берлина, изобилуют такими определениями, как *Mythos Berlin* (мифический город), *Die verlorene Stadt* (потерянный город), *Die unwirkliche Stadt* (нереальный город). Так сложилось, что Берлин стал немецкой столицей только в 1871 г. Для немцев сердце Германии находилось в столице Баварии — Мюнхене, который они сентиментально называли *Gemütsseite* — «сторона, где находится душа». Берлин же пугал немецких буржуа своим космополитизмом и интеллектуальным снобизмом. Характер развития города и способ выдвижения Берлина в качестве столицы всей Германии создавали условия для свободного вращения в нем независимых культурных сфер (в том числе субкультуры русской эмиграции). Сама искусственность «призрачной» немецкой столицы, напоминая о сходных мифопоэтиче-

ских атрибутах российского Петербурга, как нельзя лучше служила художественным задачам Набокова.

Хотя начало «берлинского текста» было положено романом Вильгельма Раабе «Хроника Шперлинггассе» (*Die Chronik der Sperlingsgasse*) в 1857 г., решающую роль в формировании мифопоэтического образа Берлина сыграли немецкие экспрессионисты, объединившиеся в 1909—1910 гг. вокруг изданий *Der Sturm* и *Die Aktion*. Главным консолидирующим фактором для них было противостояние «прусскому императиву дисциплины, службы государству, милитаризму и индустриальному производству» [2. Р. 110]. Образ Берлина, созданный ими, был далек от клише «блестящей столицы», напротив, этот образ пророчествовал о грядущих бедах, напоминал горожанам о судьбе Вавилона. Поэт-экспрессионист сменил традиционное для художника амплу фланера на роль «городского пленника». Преодолевая наследие натуралистов, экспрессионисты утверждали, что они не фотографии действительности, а «провидцы».

В 1920 г. в сборнике «Сумерки человечества» было опубликовано стихотворение Якоба ван Ходдиса «Конец света», ставшее главным «прецедентным текстом» для большинства немецких поэтов-экспрессионистов. В этом стихотворении архаичный страх маленького человека перед разбушевавшимися природными стихиями усугубляется страхом перед катастрофами новой эры — техногенными разрушениями. Другим немецким поэтом, чьи талант и художественная интуиция были сосредоточены вокруг тематики мегаполиса, был Георг Хайм. Одним из концептуальных принципов поэзии Хайма было его убеждение в фундаментальной разобщенности фрагментов мироздания — фрагментов, соотносящихся только в пространстве. Отталкиваясь от этого убеждения, поэт обосновывает технику поэтического коллажа. В стихотворение «Город» он изображает мегаполис как сплав живого и каменного. Город Г. Хайма — своеобразный «киборг» эпохи модернизма, пустивший потоки людские по венам улиц. Естественный цикл человеческой жизни видится поэту как часть работы адской урбанистической машины, направленной на дегуманизацию человека и «антропологиацию» среды.

Во второй половине 20-х гг. обосновавшийся в Берлине Бертольт Брехт создает множество стихотворений с урбанистической тематикой. Как и поэты-экспрессионисты, Брехт смешивает в картине города образы разрушительных стихий природы, социальной разобщенности и урбанистской культуры. «От этих городов останется ветер, насквозь их продувший. / Дома набивают едою утробы нам. / Мы знаем — мы здесь не навечно, / Но чем нас заменят? Да ничем особенным» [3. С. 82]. Поэт составляет свод правил по выживанию в мегаполисе, представленный в сборнике «Из „Хрестоматии“ для жителей городов». Собранные здесь стихи напоминают нашептывания дьявольского советчика, циника и предателя, который сообщает человеку правила социальной игры в современном мегаполисе. В стихотворении «Не оставляй следов» параноидальный голос «лирического героя» рекомендует читателю, приехав в город, разорвать все человеческие связи. Другой его настоятельный совет — отказаться от моральных принципов и нивелировать свою индивидуальность: «Дважды не повторяй того, что сказал. / Если найдешь свою мысль у другого, отрекись от нее. / Подписи кто не давал, кто

не оставил портрета, / Кто очевидцем не был, кто не сказал ни слова, / Как того поймать? / Не оставляй следов» [3. С. 83].

Представляется, что отдельные атрибуты экспрессионистского образа Берлина отчетливее всего отразились в гротескном образе города в романе «Приглашение на казнь». Однако в романах 20-х гг. набоковский городской пейзаж лишь постепенно «впитывает» в себя экспрессионистскую образность. Поначалу брехтовским мотивам безнадежности и ужаса противостоит очарованность Набокова «благостью», «мерцающим волнением» окружающего мира, нежность и дымчатая прозрачность берлинского пейзажа «Машеньки» (1926). М. Цетлин усмотрел влияние настроений экспрессионистов и «воздействие берлинской литературной атмосферы» на Набокова в романе «Король, дама, валет», который, по мнению критика, пронизан ощущением «полусна, отвратительного кошмара» [9. С. 43—44]. Городской пейзаж в романе передает «кошмарную атмосферу большого города» и, на наш взгляд, обладает еще и функцией «экспрессионистского провидения», интуитивного проникновения в грядущие сюжетные коллизии. Картины города, увиденные только что прибывшим в Берлин подслеповатым Францем, содержат намеки на предстоящий роман с роскошной женщиной: «Он вышел на улицу и сразу с головой погрузился в струящееся сияние. Очертаний не было; как снятое с вешалки легкое женское платье, город сиял, переливался, падал чудесными складками, но не держался ни на чем, а повисал, ослабевший, словно бесплотный, в голубом сентябрьском воздухе» [6. Т. 2. С. 145]. А в финале романа основные синие и желтые цветовые тона городского пейзажа «провидчески» смешиваются, образуя зеленую, «как морская болезнь», муть: планировавшей убийство Марте предстоит уступить «жертву» и погибнуть самой. Предупреждением о грядущей судьбе Марты в городском пейзаже выступают мосты, мифологический символ пограничности между этим миром и потусторонностью: на этих мостах периодически обнаруживает себя Франц.

Между Набоковым и немецкими экспрессионистами прослеживается общность в отдельных элементах формы. Более всего эта общность ощутима в очарованности «пространственными» возможностями литературы. Расположение литературных образов в пространстве текста реализуется различными способами: созданием орнамента лейтмотивов, соположением образов без каких-либо темпоральных или каузальных связей, расстановкой «аллюзийных шлюзов», приостанавливающих поступательное движение сюжета интертекстуальными семантическими «интермедиями».

В романе «Дар» Набоков достигает полной взаимобратимости временных и пространственных образов: живописность материально-конкретных элементов городского пейзажа уравнивается принадлежностью урбанистических образов к сфере поэзии. Вот как рассуждает о композиции улицы и стихотворном строе Федор Годунов-Чердынцев: «...хорошо бы... как-нибудь на досуге изучить порядок чередования трех-четырёх сортов лавок и проверить правильность догадки, что в этом порядке есть свой композиционный закон, так что... можно вывести средний ритм для улиц этого города, — скажем: табачная, аптекарская, зеленая. На Танненбергской эти три были разобщены, находясь на разных углах,

но, может быть, роение ритма тут еще не настало и в будущем, повинувшись контрапункту, они постепенно ... начнут сходиться...» [6. Т. 4. С. 193].

В предисловии к английскому изданию романа «Дар» Набоков писал, что главной героиней романа является русская литература. Однако в тексте этого «берлинского» романа отразилось и знакомство писателя с современной ему западноевропейской («урбанистической») прозой. Представляется, что есть основания провести типологические (прежде всего композиционные) параллели между «Даром» и постэкспрессионистским романом А. Дёблина «Берлин, Александрплац» (1929). Образ Берлина в последнем построен как комбинация дискурсов разных типов (это и авторский текст, и газетная хроника, и юридические документы, и описание движения транспорта, и городской фольклор). Все эти тексты рядоположены в тексте внешне произвольно, с игнорированием прямых причинно-следственных или темпоральных связей. Автор стремится создать прежде всего пространственный образ города, но не архитектурный (трехмерный) как в набоковском «Даре», а плоскостной — своего рода картину-коллаж.

Равномерная пульсация автоматизированной городской жизни передается повторяющимися на протяжении всего текста «рокошущими» звукоподражаниями «бум-бум» (*Rumm gumm*), многократным повторением различных вариантов глагола «бить» — «бью-бьешь-разбиваем», «бью-бьешь-бьем в щепь» («*schlagen*», «*ich schlage alles*», «*zerschlagen*»), отчетливой ритмизацией прозаического текста. В городском пейзаже, лишенном животворящего дыхания творчества, доминирует мотив подавления жизни, омертвелости: «В витринах красовались манекены: в костюмах, в пальто, в юбках, в чулках, в ботинках. На улице все в движении, но это видимость одна! Неживое все это. Веселые лица, смех, люди группками, по двое и трое, ждут трамвая на остановке против кафетерия Ашингера, дымят сигаретами, перелистывают газеты. И все это неподвижно... застыло, оцепенело...» [4. С. 8].

Берлинская тема была подхвачена и авангардным немецким кино. В 1927 г. Вальтер Руттманн создал документальный фильм «Берлин: симфония большого города» (*Berlin, die Symphonie der Großstadt*). Акцент в нем был сделан на передаче новыми техническими средствами ритма, пульсации одного дня из жизни города. В картине документально представлен пестрый фактический материал: улицы, дома, автомобили, — дань доминировавшему в те годы в Германии эстетическому течению «Новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*). Однако главным в фильме, по мнению кинокритиков, оказывается не то, о чем рассказывает визуальный ряд, а то, как происходит процесс киноповествования: «Каждое решение по выбору образа, продолжительности эпизода, каждый план камеры, каждое монтажное сопоставление обнаруживает и показывает это самое как ...» [1. Р. 201].

В фильме переплетены «городской документ» и элементы фантастики, что позволяет говорить о синтетичности художественного подхода авторов. Уже в открывающем фильм кадре, актуализирующем мифопоэтику творения, зрителю предлагается расшифровать сложный художественный образ: крупным планом дается вид колышашейся, покрытой крупной рябью воды; вибрации воды постепенно ускоряются, делают изображение «дефективным» (мелькают белые и чер-

ные полосы, затем картина преобразуется в образ пролетающих перед камерой шпал). Эта демонстрация технической «настройки оптики» напоминает сходный прием, использованный Набоковым в экспозиционной части «Дара».

Перехлест искусства с реальностью, которую оно преобразует, «обнажение» материала искусства (киноплёнки) передачей эффекта технической неполадки, который на самом деле превосходит момент дымного прибытия поезда в мегаполис, — также является областью интереса и непрерывного поиска Набокова. Уже в рассказе «Порт» (1924) писатель маркирует авторское присутствие в тексте и намекает на «сделанность» всей истории: «Так и пахло — почти нарочито, словно кто-то забавлялся тем, что выдумывает эту барышню, этот разговор, этот русский ресторанчик в чужеземном порту, — пахло нежностью русских заолустных будней» [6. Т. 1. С. 118].

Городской пейзаж в ранних рассказах Набокова, в романах «Машенька», «Король, дама, валет» содержит множество переключек с немецким фильмом: в нем есть эпизоды, где визуальный ряд как бы «иллюстрирует» городские зарисовки ранних произведений Набокова: рабочие, стройки, трубы, зоопарк («Путеводитель по Берлину»); нищий старик, подбирающий окурки, многочисленные поезда в облаках дыма («Машенька»); собаки, черная гладь асфальта («Письмо в Россию»).

В случае со вторым романом Набокова можно поставить вопрос и о непосредственном влиянии немецкой картины на отдельные мотивы и образность городского пейзажа. Премьера «Симфонии» состоялась 23 сентября 1927 г. в Берлине в кинотеатре киностудии УФА. Возможно, Набоков, большой любитель кино, посмотрел эту картину осенью того же года, во время работы над романом «Король, дама, валет». Идея романа, как известно, возникла у Набокова в августе 1927 г. во время поездки в Бинц, и работа над ним продолжалась в течение осени. Явный расчет Набокова на успех у массового немецкого читателя подталкивал писателя говорить на тему города ходовыми в то время средствами. Для этого было необходимо не только верно очертить географию города, топографически корректно расположить персонажей в соответствии с их социальным статусом, но и показать город сквозь призму зрения немецкого среднего читателя. Поэтому многие переключки визуальных образов городского пейзажа в романе Набокова с немецкой кинокартиной кажутся не случайными, а связанными с целенаправленным изучением Набоковым городской среды и модных урбанистических тенденций в немецком искусстве.

Самым разительным является совпадение начальной сцены романа с начальными кадрами фильма (прибытие поезда в Берлин). Центральное место в тематическом узоре романа Набокова и «Симфонии» занимает лейтмотив манекенов и механических кукол. В немецкой картине механические куклы техникой монтажа сопоставляются с кадрами, запечатлевающими значимые социальные события — знакомство мужчины и женщины, брак, рождение ребенка. Так выражается идея превращения жизни на всех ее стадиях в хорошо отлаженный, коммерциализированный механизм. Движущиеся манекены в романе Набокова выступают двойниками главных героев, что в английском переводе романа подчеркивается тем, что изобретатель демонстрирует две мужских и одну женскую куклы. В ос-

нове системы двоемирия в романе «Король, дама, валет» лежит оппозиция авторского мира (мира нежности и любви) и искусственного мира берлинских немцев, скроенного по образцам искусства экспрессионизма.

Берлинский текст немецкой литературы и искусства (наряду с петербургским текстом русской литературы) является одним из важнейших компонентов, составляющих аллюзийное поле образа города в прозе Набокова берлинского периода его творчества. Без учета тенденций художественной жизни немецкого Берлина 20—30-х гг. прошлого века трудно адекватно оценить искусность метатекстуальных построений писателя, понять происхождение тех или иных образов, принадлежащих берлинскому локусу.

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Minden Michael*. The city in early cinema: Metropolis, Berlin and Oktober // *Unreal City: Urban experience in modern European literature and art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press. 1985.
- [2] *Timms Edward*. Expressionists and Georgians: demonic city and enchanted village // *Unreal City: Urban experience in modern European literature and art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press. 1985.
- [3] *Брехт Б.* Стихотворения, рассказы, пьесы. — М., 1972.
- [4] *Дёблин А.* Берлин, Александрплац. Повесть о Франце Биберкопфе. — СПб., 2000.
- [5] *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины — «Приглашение на казнь» и «Дар» // В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 4. — СПб., 2000.
- [6] *Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000.
- [7] *Набоков В.В.* Предисловие к роману «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: Pro et Contra. Антология. — СПб., 1997.
- [8] *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. — СПб., 2003.
- [9] *Цетлин М.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. — М., 2000.

## NABOKOV'S CITYSCAPE AND THE BERLIN TEXT OF GERMAN LITERATURE AND ART

Oksana Willis

The University of Tampa  
401 W Kennedy Blvd. Tampa, FL 33606

Despite Nabokov's vehement denial of any possible influence of contemporary German literature, art and cinema on his artistic work, actually he paid close attention to the new trends in German artistic life. This paper examines Nabokov's cityscapes in various short stories and novels in the context of the «Berlin Text» of the 1920—30 German literature and cinema. We argue that the snapshot of Berlin and the portraits of the three main characters in the novel «King, Queen, Knave» are the parody of the expressionistic tendencies in the urban discourse of the German literature. We've also exposed the possible influence of the avant-garde documentary film «Berlin, die Symphonie der Grosstadt» on some visual images of the city as well as the presentation of the mechanic dummy motif in Nabokov's second novel.