

ЕКАТЕРИНА ДМИТРИЕВА

Фортост в пустой степи, или Берлин, город будущего

[3]

ИЛ 4/2025

Предлагаемый ныне нашему читателю номер – второй в серии “Литературные столицы мира”, запущенной редакцией журнала “Иностранная литература”. Первый номер этой серии был посвящен Парижу и вышел в 2022 году. Время, признаемся, весьма немалое, которое понадобилось на подготовку берлинского номера, имело свои как субъективные, так и объективные причины. В отличие от Парижа (ну и, разумеется, Петербурга, в отношении которого, собственно, и был введен в оборот, с легкой руки представителей московско-тартуской школы, Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц и конечно же В. Н. Топорова, концепт городского текста), разговор о берлинском тексте вызывает немало вопросов. Некоторые вообще считают, что берлинского текста и тем более берлинской мифологии как таковых и не было. Или же, что более правдоподобно, были они продуктом культурного сознания более позднего времени, начало которому положило XX столетие. Не потому ли получила такое резкое непризнание критики, да и просто посетителей, устроенная в Германии в 1987 году в честь 750-летия существования Берлина, выставка “Миф Берлина”, которая, по замыслу ее создателей, должна была быть посвящена эстетической составляющей Берлина как промышленного мегаполиса, но стала в итоге набором промышленных и архитектурных артефактов, мало что приоткрывшем в самобытном художественном сознании города.

Конечно, на тему Берлина как художественного образа в немецкой (европейской) литературе написано немало, но заметим, что речь, как правило, идет об “образе”, который совсем не обязательно есть знак городского текста или городского мифа. И характерно, что в отличие, например, от Петербурга или Парижа, породивших такие фундаментальные труды, как “Петербургский текст русской литературы” В. Н. Топорова, “Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia” Этторе Ло Гатто (1960), “Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt” Карлхайнц Штирле (1993), Берлин такого панорамно-семиотического видения не породил.

© Екатерина Дмитриева, 2025

Екатерина Евгеньевна Дмитриева – переводчик с французского и немецкого языков, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела русской классической литературы Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН и Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

Связано это, возможно, еще и с тем, что в отличие от тех же Петербурга или Парижа, метрополией (столицей, безусловным центром) Берлин стал достаточно поздно, почти на исходе XIX века, вместе с провозглашением в 1871 году второго Рейха, а до того, будучи столицей Пруссии, не так уж сильно отличался от других германских столиц — Мюнхена, Дрездена, Веймара и пр. Да и Германии как единого государства тогда еще, как известно, не было, потому в немецкой литературе XIX века Берлин как локус, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик, был представлен относительно слабо. Возможно, первым (одним из первых) берлинских текстов можно было бы считать ранний текст Э. Т. А. Гофмана, которым, верно, и стоило бы начать публикуемую ныне подборку, если бы этот текст не был уже опубликован множество раз в самых различных изданиях и переводах. Я имею в виду новеллу “Кавалер Глюк” (1842) — написанную в художественной форме рецензию на музыку Глюка, в которой о войне и мире, о том, какие в последний раз были на Мадам Бетман башмачки, спорят берлинцы, а на этом фоне разыгрывается трагедия искусства и художника, пророчащего о царстве грез в наступлении тьмы, эмблемой которой, собственно, и предстает Берлин. Однако — и это весьма показательно — в дальнейшем Берлин (город, который Гофман сам не любил) художественно перестал его привлекать: действие самой городской его новеллы “Золотой горшок” развивается в Дрездене, в иллюзорном царстве Ириней происходят события его последнего романа “Житейские воззрения кота Мура”. Роман Новалиса “Генрих фон Офтердинген”, “самое чудесное и самое таинственное произведение, какое только знает история немецкой культуры” (Гессе), начавшись в Эйзенахе, завершается в Аугсбурге. Между Нюрнбергом и Римом развивается действие романа Людвиг Тика “Годы странствий Франца Штернвальда”, и т. д. Собственно, можно сказать, что впервые Берлин как место действия и как смыслопорождающее семиотическое пространство, город, пропитанный историей и сам историю порождающий, заявляет о себе у Теодора Фонтане (1818—1898) — писателя, за которым по праву закрепилась репутация того, кто открыл для немецкой литературы Берлин (вспомним, в частности, его романы “Неверная жена”, “Шах фон Вутенов”, “Поггенпуды”). Однако массивное вхождение города в художественное сознание, будь то литература, живопись, кинематограф, начавшись в эпоху грюндерства, усиленное затем эстетикой экспрессионизма, достигает своего первого апогея лишь в 20-е годы XX века — время, когда появляется знаковый для нашей берлинской темы и давно уже ставший культовым роман Альфреда Дёблина “Берлин, Александерплац” (1929). Роман, в котором Берлин играет настолько всепоглощающую роль, что автора критики даже порой упрекали, зачем в эту симфонию города ввел он фабульные истории его обитателей.

Об эпохе грюндерства, к которой он, очевидно, относит и последнее десятилетие XIX века, как о своем берлинском детстве вспоминает Вальтер Беньямин в “Берлинской хронике”, написанной в 1932 году.

Уходивший вместе с его детством XIX век он сравнит с пустой раковиной, аллегорией застывшей жизни патриархального общества. А архитектура и мебель эпохи грюндерства, ярким представителем которой был его отец, будут осмыслены им как знаки “ложной природы”¹. Хотя как раз случай Беньямина в этом смысле одновременно и показателен, и не совсем показателен. Потому что тот, кто в 20-е годы, под впечатлением от событий внешних и собственной жизни перейдет от эзотерического философствования к политической ангажированности, кто в своих многочисленных эссе и книге “Улица с односторонним движением” (“Einbahnstrasse”, 1928) создаст панораму немецкой жизни тех лет, свой гимн большому городу пропоет не Берлину, но Парижу в так и не завершенной им урбанистической фреске “Das Passagen-werk”, в которой, как когда-то в гораздо более кратком эссе “Москва” (1927), через “материалистическое описание” картин города, попытается осмыслить собственное время.

Бывают странные, а порой даже парадоксальные сближения. Когда в 1926 году Беньямин отправляется в Париж с целью найти более определенный сюжет для своих литературных занятий, в прогулках по городу его сопровождает немецкий писатель и переводчик Франц Хессель (1880—1941), большой знаток французской столицы. Но именно влюбленный в Париж Хессель, в 1920 году опубликовавший свой “парижский” роман “Pariser Romanze”, в дальнейшем становится, так же как и Дёблин, создателем собственно берлинского текста, инспирированного, с одной стороны, стилистикой Пруста, но также и так называемой пешеходной литературой, блистательным создателем которой считался Вальтер Беньямин. Так возникает это замечательное “твоя от твоих”: на вышедшую в 1929 году книгу Хесселя “Прогулки по Берлину” (“Spazierer in Berlin”), главы из которой помещены в настоящем номере, рецензию пишет благодарный автору В. Беньямин. Рецензия называлась “Возвращение фланера”, а Хессель предстал в ней как тот, кто первым типично парижскую фигуру фланера сделал актуальной также и для Берлина. “Неспешно шагать по оживленной улице” (“Die Kunst spazieren zu gehen” — название одного из поздних эссе Хесселя) — искусство в те времена в Германии почти утраченное, для Хесселя — единственный способ познать драму современного города. “Постараемся хоть немного научиться праздности и наслаждению, а эту штуку под названием Берлин, — так завершает Хессель одну из своих берлинских глав, — <...> будем подолгу разглядывать, проникаясь нежностью и изыскивая красоту — до тех пор, пока город не станет по-настоящему красив”.

1. В. Беньямин. Берлинское детство на рубеже веков. — М.: Ad Marginem; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2012. Периодом грюндерства (от нем. Gründer — так назывались учредители компаний) понимается эпоха стремительного экономического развития в истории Германии и Австро-Венгрии, в эстетическом отношении нашедшая отражение в первую очередь в архитектуре и художественных промыслах. Биржевой крах 1873 г., повлекший за собой почти двадцатилетний период стагнации, по-разному трактуется как конец эпохи грюндерства и как ее финальный этап.

Вообще Берлин 20-х годов — одно из самых противоречивых мест, какое только можно себе представить, и об этом подробно пишет в открывающей этот номер статье “Берлин Набокова” А. А. Долинин. Конечно, можно возразить, что любая столица, как, в сущности, и любой город, обладают имманентно присущими ему (ей) противоречиями. И все же кажется, что нет среди столиц, во всяком случае европейских, такой, где самое глубокое неприятие, на грани отвращения и отторжения, соседствовало бы с восприятием города как цитадели развлечений, “сладкой жизни”, места порой рискованных эротических и сексуальных опытов. Тот же Хессель в своем в 1927 году опубликованном, во многом автобиографическом романе “Тайный Берлин”, ставшим одним из ключевых в создававшемся тогда берлинском тексте, описывает “дикие двадцатые” в бурлящем, ярком, беспорядочном Берлине. И это совершенно иной город, чем тот, что предстает, например, на страницах романа Ганса Фаллады “Маленький человек, что же дальше?” (“Kleiner Mann — was nun?”, 1932).

Потоки сил, соблазны, возможности, пульсирование молодости ощущает в Берлине венгерский писатель Шандор Марай, главы романа-хроники которого “Признания одного буржуа” (другой возможный перевод названия — “Исповедь буржуа”, 1934) также помещены в номере. “Захватывающим кинофильмом” видится “преступный мир” Берлина в 1932 году Жозефу Кесселю. Но те же самые ночные развлечения Берлина, “берлинский кутеж”, веселье по-берлински соотечественник Кесселя Жан Жироду называет “весельем толпы, жующей свои gerökeltes Fleisch и Eisbeine”, кутежом “по природе своей столь же будничным, что и поход в публичный дом или кабак”. “Каждый народ, — пишет Жироду, — невольно воссоздает один из идиллических сюжетов мировой культуры. На дорогах Марокко повсюду копии бегства в Египет. Во французских деревнях, куда ни глянь, непременно покажется Иосиф-плотник с юным Иисусом. А в Германии, особенно в этом водно-лесном антураже, везде чудятся Адам и Ева <...>. Теперь-то я знаю, чем занимались Адам и Ева: они ели, лежали на земле, сидели на корточках, дремали. А вот книг они не читали, книгу не часто увидишь в обнаженных и праздных руках”.

Еще одним фланером и исследователем берлинских улиц был в это время Зигфрид Кракауэр (1889—1966), читателю более известный как социолог массовой культуры и один из крупнейших теоретиков кинематографа. С главами из его книги “Улицы Берлина и не только”, публиковавшимися в виде очерков и эссе в период между 1926 и 1933 годами, читатель также сможет познакомиться в нашей подборке. Однако как разительно они, с их отчужденностью, отличаются по духу от глав и соответственно улиц Хесселя. На увиденных Кракауэром “пустых, безо всякого содержания” улицах, “даже на самых респектабельных”, человека “безо всякой причины охватывает панический ужас”. В его описании они предстают словно тибетские зеркала, способные концентрировать, сжимать и растягивать время. Как в своем более позднем труде “От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино” (1947), где

Кракауэр на материале немецкого кино конца 1910-х — начала 1930-х годов проследил вызревание подсознательных комплексов “немецкой души”, так и в берлинских улицах, разглядывая их как кинематографист, он стремился запечатлеть непрерывность физического бытия и увидел то, что, как отмечают исследователи, определило его положение изгнанника еще задолго до 1933 года, когда он эмигрировал в Париж, а затем в Нью-Йорк.

Сама история Германии, история того, что происходило с Берлином и в Берлине в XX столетии, стало тем, что питало берлинский текст: Берлин эпохи Веймарской республики, который читатели уже знают по переведенному на русский язык роману Кристофера Ишервуда “Прощай, Берлин” (1939), положенному в основу фильма Боба Фосса “Кабаре” (1972); “Берлин, Александерплац” Дёблина, очерки и статьи австрийского писателя и журналиста Йозефа Рота, которые писались им для берлинских газет в 1920–1930-е годы, “Улицы...” и “Прогулки...” Кракауэра и Хесселя. Наконец, знаменитый фильм Вальтера Руттмана “Берлин, симфония большого города” (1927).

Далее — период, по сути, целая эпоха нацистской Германии, начавшаяся в 1933 году и продолжавшаяся до 1945-го. О Берлине 1941 года, сером, мрачном, холодном, пишет согласившийся выступать по английскому радио англичанин Вудхаус, а все из-за того, что “обещаны свобода и встреча с женой”. Для литературы, как собственно и для кинематографа, особенно продуктивным — в плане сотворения берлинского текста — оказывается 1945 год, или, выражаясь языком Роберто Росселини, “год нулевой” (фильм “Germania anno zero” был на самом деле снят в послевоенном Берлине в 1947 году). Руины города, “которые были столь необъятны, что грандиозностью могли соперничать с такими природными феноменами, как Сад богов в Колорадо или Цветная пустыня в Аризоне”, как и “ощущение кошмара, который трудно описать словами”, *описывает* в главе “Из Берлина спальным вагоном” американец Джон Дос Пассос. А то, что было между этими крайними датами, берлинский опыт военных лет, инсценирует его соотечественница Вики Баум в романе “Отель Берлин 43”, который еще будет опубликован в одном из номеров журнала “Иностранная литература” этого года. И еще, для тех, кого волнует эта тема, — роман Ганса Фаллады “Каждый умирает в одиночку” (“Jeder stirbt für sich allein”, 1947), “лучшая книга, когда-либо написанная о немецком Сопротивлении”, как назвал ее Примо Леви. А также — трилогия английского писателя Филипа Керра “Берлинская тьма”, уже переведившаяся на русский язык, — криминальная драма о событиях, происходивших во время Второй мировой войны и в послевоенные годы в Берлине.

А затем, после 1961 года, разделенный надвое город и стена вокруг его западной части, что стало сюжетом и топосом хорошо известного в России романа Кресты Вольф “Расколотое небо” (“Der geteilte Himmel”, 1964), и — из западной перспективы, романа Петера Шнайдера “The Wall Jumper. A Berlin Story” (1983). А также —

кинофильма Вима Вендерса “Небо над Берлином” (1987), снятого по сценарию Петера Хандке, и еще одного фильма “Жизнь других” (2006) Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка, снятого уже после (или, как уточняют немцы, *после Стены...*). Этому же периоду в нынешнем номере журнала посвящены главы книги “Духи Берлина. Непридуманная история” (2013) Сары Хан — кажется, самого молодого из представленных здесь авторов (род. в 1971 году в Гамбурге, а ныне живет в Берлине). Книги, в которой перед установленными Штази жучками оказывается беспомощной даже и мистика, а сама столовращательница (героиня романа), даже и при содействии потусторонних сил, не в состоянии совершить побег за установленные пределы государства, именуемого ГДР.

В автобиографическом тексте “Берлин 64”, написанном как вступительная статья к французской антологии литературного Берлина, свое путешествие, вскоре после возведения Стены, “в бывшую столицу, расколотую, точно ствол старого дерева, надвое”, описывает Мишель Бютор. И страшные ощущения от “запретного царства, охраняемого часовыми, собаками, вышками, колючей проволокой, заграждениями” испытывает в Берлине нидерландский писатель Сейс Нотебоом, посетивший его в 1963 году и помнивший его еще семью годами ранее, после Будапешта 1956 года, “воскресившего запах войны”: “Город тишины, пустой и мифический. Как на картине де Кирико: открытое пространство, большие постройки, башня, тени. <...> Те, что строили Стену, оправдывали ее страхом перед хаосом. А чего же должен более всего страшиться тот, кто за Стеной стремится снести Стену? Других, что по его сторону Стены страшатся хаоса, или того, что выглядит как хаос”.

И еще текст итальянца Клаудио Магриса “Стена”, написанный за два года до ее падения, когда он был одним из тех, кто праздновал семьсот пятьдесят лет со дня основания Берлина — праздник, отмечавшийся “целый год и в восточной, и в западной части — по отдельности, не смешиваясь...”. Город, похожий на “заевший двигатель, который продолжает скрипеть; игла, тщетно скребущая по пластинке, поскольку кнопку выключения нажать забыли”.

И, наконец, еще одна веха в берлинской истории и создаваемом ею берлинском тексте: разрушение (падение) Стены, породившее столько дискуссий, размышлений и столь плотно пропитавшее берлинский текст, начиная с 1989 года. Вспомним в этой связи романы Гюнтера Грасса “Широкое поле” (1995) или Свена Регенера “Берлинский блюз” (1989). Эпоха, начало которой положила “та ни для кого не огорчительная и мною недооцененная ноябрьская ночь 1989 года”, когда “Западный Берлин исчез с карты — согласно страстному желанию Востока и вследствие энтузиастического заблуждения правительства”, как пишет Бернд Кайю в главе “Свидетель единства” из книги “Берлинцы по выучке”.

Но есть тексты и среди тех, что представлены в журнале, где все эти эпохи и все топоры словно связаны тугим узлом, образуя

сложнейший палимпсест. Таково “Свидание с Берлином” из книги “Судьбоносное путешествие” Альфреда Дёблина (1949), своего рода травелог, где воспоминания о 1933 годе, когда он покидал этот город, “роскошный и величественный, шумный, как будто даже разжиревший; жизнь в нем хлестала через край”, инкорпорированы в те новые впечатления, которые он получает, вернувшись впервые после долгого отсутствия в 1947 году (“Калека он и есть калека, и здесь тоже скорбно тянулись вдоль улиц скелеты домов, пустые фасады, груды развалин...”). Следующее его свидание с городом — 1948 год. Автор (рассказчик) “словно Диоген с фонарем — ищет и не находит” (как тут не вспомнить “Небо над Берлином”). И неправым выглядит Бодлер, что в “Цветах зла” утверждал когда-то, что город меняется быстрее, чем сердце человеческое. Опыт Берлина это опровергает: “...человеку измениться легче, чем городу. Человек может стать другим. А город гибнет”¹.

Так и Мишель Бютор, вспоминая в своем предисловии 1993 года о Берлине 1964-го, видит в позднейшем упразднении Стены некий экзистенциальный урок, который Берлину суждено было дать миру и который эту немецкую столицу отличает от иных европейских столиц: “Теперь, когда больше не существует столь абсурдной, осязаемой, зримой и смертоносной преграды, этот дисбаланс вряд ли воспринимается так уж болезненно, он существует подспудно как нечто тлетворное, развращающее, тягостное. Некоторым наверняка захотелось изгнать затхлый дух, вымести сор, стереть саму память о разрухе, перевернуть страницу и начать новую жизнь. Но от многолетних наслоений не избавиться враз, демонические силы все еще крепки, суло продолжает бродить в погребах”.

Так и Кристиан Прижан, поэт, прозаик, литературный критик, лидер поэтической группы “ТХТ”, готовится вернуться в Берлин 2014 года, который включает для него и Берлин 1961-го (ему в то время 16 лет, и он совершает “паломничество на передовой рубеж ‘реального социализма’”), Берлин 1985-го (куда он возвращается преподавать во франко-немецком лицее в Тиргартене), и Берлин 1989-го, когда он в толпе, разрушающей Стену, и, наконец, Берлин 1998-го, когда он начинает работать над книгой “Берлин будет однажды” (первоначальное название — “Берлин в темпе вальса”).

Из публикуемых в настоящем номере текстов в жанровом отношении выделяются, пожалуй, два, будучи не очерком, не эссе, не травелогом, но вымыслом, fiction в самом точном значении этого слова, и в этом своем качестве в наибольшей степени являя собой берлинский текст. Первый текст — это начальные главы романа “Музейный остров” современной французской писательницы Сесиль Вейсброт,

1. Дёблин перефразирует известные строки Бодлера из стихотворения “Лебель”: “La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le coeur des mortels”. В русском переводе смысл немного искажен: “Где старый мой Париж!.. Трудней забыть былое, / Чем внешность города пересоздать! Увы” (перевод Эллиса).

чья связь с немецкой культурой и мыслительная, а также географическая укорененность в ней почти позволяет назвать ее франко-немецкой писательницей. Палимпсест эпох и времен, где культура, политика, история сплетаются в один Gordiev узел, доводится в этом романе почти до логического предела. Тем экспонатам Пергамского музея, гигантам, барельефам, статуям, в которых Мишель Бютор видит “честолюбивые устремления Берлина, его несостоятельную претензию на имперское наследство Древнего Рима”, — всем им Сесиль Вейсброт возвращает право голоса. Как наиболее достоверным свидетелем истории, пережившим все и всему бывшим молчаливыми свидетелями. Именно они, эти барельефы и статуи, которым придается статус, как сейчас любят говорить, нарратора, погружают нас в романе в бесконечный поток берлинской (и не только) истории. Сложный для восприятия роман, который можно было бы в равной степени отнести к литературе свидетельства (с той только разницей, что свидетельствуют здесь не люди, но статуи-очевидцы) и к своего рода экфрасису наоборот (потому что изображения, визуальный ряд здесь не только описан словами, но и сам начинает говорить), включает в себя, как это и положено порядочному роману, романическую историю двух разобщенных пар, оказавшихся между Берлином и Парижем. А художественные поиски одного из героев, художника, пишущего в стиле информализма, рисуя разорванные тела, предстают как эхо или реплика Истории.

Второй собственно художественный текст австрийской писательницы Ингеборг Бахман “Нечаянное место”, написанный в 1964 году в жанре антиутопии, давно уже расценивается как один из наиболее загадочных и трудных для понимания в ее творческом наследии. Рассказ этот вырос из речи Бахман, произнесенной ею по случаю вручения премии имени Г. Бюхнера. Речь носила название “Ein Ort für Zufälle”, которое являло собой игру слов: его можно перевести и как “Место для случайностей”, и как “Место злоключений”, и как “Место, где происходят приступы безумия”. Последнее значение — один из ключей к пониманию рассказа, аллюзия на новеллу Бюхнера “Ленц”, в которой описаны “Anfälle”, припадки болезни, шизофрении. Вообще же текст, состоящий из ряда эпизодов (пожар в Академии искусств, торговля в универмаге, зоопарк и пикник на озере и т. д.), в сюжетном плане как будто бы не связанных друг с другом, объединяет место действия — Берлин и больница для душевнобольных (и возникающий в связи с этим вопрос: два ли это разных локуса или всего лишь один). Ибо все, что происходит в Берлине, напоминает “приступы безумия”: на крючках удочек застывают ноты, самолеты летят через комнату, люди “запеленуты” в жирную бумагу и т. д. Образ Берлина создают топографические реалии: названия улиц, площадей, ресторанов, рек и озер, церквей, каждое из которых суггестивно соотнесено с определенным событием из “вытесненной”, подавленной истории Берлина. А еще создаваемая Бахман патогRAFия города, так пронзительно обнажающая его травматизм,

насыщена огромным количеством референций: помимо Бюхнера здесь угадывается и “Кандид” Вольтера, и “Фауст” Гёте, и “Доктор Фаустус” Т. Манна и многое другое¹. Неслучайно иллюстратором отдельного издания рассказа стал Гюнтер Грасс.

В отличие от предыдущего парижского номера, в порядке эксперимента мы решили расположить тексты не по тематическим или жанровым рубрикам, но по национальным, выделив в отдельные разделы немецкий, австрийский, французский, американский и т. д. Берлин. Но была ли, есть ли у Берлина специфика национального видения? Конечно, берлинский текст XX–XXI веков представленными здесь текстами далеко не исчерпывается. К тому же наиболее репрезентативные берлинские произведения — и это надо признать — облекались, как правило, в мегаформу *Grossstadtliteratur*, какую создавали, в частности, представители новой вещественности (*Neue Sachlichkeit*), — форму, предполагающую не новеллу или рассказ, но роман или крупномасштабный травелог. То есть то, что, по понятным причинам, не могли вместить узкие рамки журнального номера.

И все же трудно избавиться от ощущения, даже и читая представленные здесь тексты, что, в отличие от Парижа, в который почти каждый прибывший иностранец традиционно стремился как можно естественнее влиться, в отношении Берлина дистанция иностранных наблюдателей и свидетелей определенно сохраняется. “Я стал участником, хотя был и остался посторонним, и никогда не забывал, что это не моя страна, но все-таки жил вместе с ней”, — завершает одну из своих записей Нотебоом. “Моя берлинская жизнь кончается, не успев начаться. Меня — о счастье! — увозят из Берлина, серого, мрачного, холодного. Увезут куда подальше, в Грац, в дом невесты Равенны фон Барникофф”, — заканчивает свое повествование о берлинской неделе Вудхаус. Свою зону комфорта в мрачном, полупустом Берлине ищут и находят американцы Дос Пассос и Уайлдер. Первый — в американском пресс-клубе, “где были удобные кресла, хорошо протопленное помещение, и люди выглядели как нормальные человеческие существа”. Второй — в ампула танцора-эскортника, не слишком почетного, но позволяющего выжить и к тому же подпитывающего героя в его основной профессии журналиста.

Размышления Дос Пассоса, покидающего немецкую столицу, и вовсе способны покорибить чувствительного читателя: “Лежа на тряской койке в армейском поезде, уносившем меня из Берлина, я пытался разобраться в том ощущении кошмара, которое увез с собой из немецкой столицы. Берлин не был просто еще одним разрушенным городом. Несчастья людей, чья жизнь обратилась в руины,

1. См. подробнее: Г. И. Данилина. Город и художник (Берлин в рассказе И. Бахман “Место злключения”) // Филологический дискурс: Вестник филологического факультета Тюменского государственного университета. — 2001. Вып. 2: Филологические прогулки по городу. — С. 188–195.

достигли здесь предела, по ту сторону которого жертвы настолько деградируют, что к ним уже не испытываешь чисто человеческого сочувствия. По достижении этой точки никакие страдания, как бы велики они ни были, уже не трогают зрителя, глядящего на них со стороны. Может быть, именно этот механизм позволял немцам без душевного волнения взирать на истребление их соседей-евреев, а русским коммунистам без слез смотреть на то, во что превращалась жизнь других людей благодаря затеянному Кремлем опытам социальной инженерии”.

В традиции семиотики города, предполагающей скорее острашение, нежели погружение, создает свой литературный путеводитель по Берлину итальянец Джузеппе Куликкья, рассматривая город как организм, точнее дом, части которого он отождествляет то с коридором, то с кухней, то с гардеробной или детской.

Наконец, такие разные, казалось бы, берлинские тексты французских писателей, всегда более внимательных к литературной составляющей истории города, объединяет почти всегда в них присутствующая оппозиция фосфоресцирующего смертью Берлина Парижу и другим европейским столицам. “Он вовсе не имперский город, оспаривающий наследство Древнего Рима с Парижем или Лондоном, каким представлял себя в течение целой эпохи”, — пишет Жироду. На Берлин “нужно смотреть иначе, чем на Рим или Венецию”, словно вторит этой мысли Бютор.

Но есть еще русский Берлин, тема крайне занятая и своеобразная, особенно если учесть то количество русской художественной элиты, которая оказалась в городе в 1920-е годы. Картина этого Берлина и феномен берлинского текста в русской литературе со всеми его отнюдь не простыми импликациями представлены в специально написанной для этого номера статье Александра Долинина “Берлин Набокова”, за что редакция выражает сердечную благодарность автору.

Так что же такое Берлин? Серый, плоский город? “Дорога мертвых в бледное небо”, как сказано в сонете Георга Гейма “Берлин” (а ведь посвященная Берлину лирика — еще один мощный корпус берлинских текстов, который мы не смогли в нашем номере учесть). “Вставная челюсть, впивающаяся в плоские как зеркало равнины”? Город, культивирующий человеческую бациллу, которая может вакциной или, напротив, спровоцирует эпидемию? Или город, в котором живут “в предвкушении будущего”? балкон, обращенный одновременно на восток и на запад, в будущее и в прошлое?¹ Но предоставим читателям самим ответить на эти вопросы. Если они, конечно, захотят.

1. Все данные формулы заимствованы из публикуемых в этом номере текстов.