

«МАЧЕХА РОССИЙСКИХ ГОРОДОВ»: БЕРЛИН 1920-х ГОДОВ ГЛАЗАМИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ¹

А. А. Долинин

(Мэдисон / С.-Петербург)

Никто доподлинно не знает, сколько русских обосновалось, хотя бы на время, в Берлине в начале двадцатых годов. «Справочник-Альманах», выпущенный в самом начале 1922 г., сообщал: «Новая русская колония в Германии, образовавшаяся из военнопленных, интернированных и беженцев, состоит из 300–400 тыс. человек (около 100 тыс. человек в одном Берлине)» (Справочник-Альманах 1922: 86). «Более 400 тысяч русских – в Берлине», – утверждал Маяковский, возвратившийся из Германии год спустя (Маяковский 1959: 462); Виктор Шкловский во втором издании «Сентиментального путешествия» (1924) писал, что в Берлине «триста тысяч русских разных национальностей бродят в трещинах гибнущего города» (Шкловский 1990: 184). Согласно осторожным подсчетам некоторых историков, на пике эмиграции русское население юго-западного округа Берлина Шарлоттенбурга, переименованного местными шутниками в Шарлоттенград²,

¹ В основу статьи положен мой одноименный англоязычный доклад, прочитанный в марте 1997 г. на симпозиуме по русско-немецким культурным контактам в Университете штата Миссури и позднее опубликованный как глава 15 в сборнике *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia* (см.: Dolinin 2000: 225–240).

² См.: Сегал 1923: 12; Белый, Иванов-Разумник 1998: 272–273. Большое количество русских пансионатов, магазинов и прочих заведений располагалось вокруг восточной оконечности главной улицы западного Берлина Курфюрстендамма и Тауэнцинштрассе. И. Гессен в мемуарах упоминает карикатуру под названием «Картина будущего» в воскресном иллюстрированном приложении к немецкой газете „Berliner Tageblatt“, которая изображала «Курфюрстендаммский проспект» и «Тауэнцивскую улицу», пестрящие русскими вывесками и названиями и редкими надписями в окнах магазинов: здесь говорят по-немецки!» (Гессен 1979: 139). Эта карикатура была помещена 4 мая 1923 г. в номере 18 приложения „Ulk: Wochenschrift des Berliner

насчитывало более ста тысяч человек. Независимо от численности, русские в Берлине были на виду и на слуху – по крайней мере для самих эмигрантов. Герой романа Набокова «Подвиг» Мартын, приехав из Швейцарии в Берлин, с удивлением обнаружил «развязную, громкоголосую Россию, которая тараторила повсюду – в трамваях, на углах, в магазинах, на балконах домов» (Набоков (Сиринъ) 1999–2000, 3: 197)³. Казалось, русские колонизировали чужой город, навязав покорным туземцам свои обычаи, культурные коды и вкусы. Другой Набоков, Николай, известный композитор, писал в своих любопытных, хотя не полностью достоверных воспоминаниях:

Русские эмигранты в Берлине не были похожи на робких, запуганных беженцев, которые волнуются и трепещут, оказавшись во враждебном окружении. Казалось, они заняли Берлин и разбили здесь русский лагерь.

Были в Берлине русские газеты, русские театры, русские школы и церкви, русские кабаре и библиотеки. Были русские литературные клубы и издательства, русские спекулянты валютой, русские книжные магазины, русские картинные галереи, бакалейные магазины, кондитерские, антикварные лавки и лавки старьевщиков, которые торговали фальшивыми или настоящими изделиями Фаберже и иконами – подлинными или подделками.

Центральный район Западного Берлина, от Wittenbergplatz мимо Gedächtniskirche и вниз по Kurfürstendamm, казалось, капитулировал перед русскими пришельцами. Каждый второй человек на улице, в кафе или магазинах говорил на русском или на ломаном немецком языке. Повсюду – на стенах и рекламных столбах можно было увидеть не только афиши русской оперы и концертов русских исполнителей, но и объявления русских политических собраний, офицерских клубов, благотворительных комитетов. Вдовствующие балерины открывали балетные школы,

Tageblatts“ на развороте страниц 1–2 (66–67). Ее воспроизведение и подробное описание см.: Utkin 2023: 16–17.

³ В дальнейшем все ссылки на русские произведения Набокова даются прямо в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

писатели устраивали собрания и публичные чтения прозы и поэзии (Nabokov, N. 1975: 119).

Бурная литературная и интеллектуальная жизнь «русского Берлина» довольно неплохо документирована и изучена. Постоянные и временные жители Берлина – Александр Бахрах, Нина Берберова, Иосиф Гессен, Роман Гуль, Евгений Лундберг, Владимир и Николай Набоковы, Глеб Струве, Алексей Толстой, Владислав Ходасевич, Виктор Шкловский, Илья Эренбург и другие – оставили ее описания в дневниках, письмах, эссе, травелогах, мемуарах, стихах и прозаических текстах. Опубликовано довольно много работ, подробно рассказывающих о жизни и трудах в Берлине самых известных авторов, как эмигрантов, так и советских визитеров, которые в 1920-е годы часто посещали Берлин⁴. Однако в большинстве из них «русский Берлин» рассматривается как некое образование, существовавшее отдельно от «Берлина немецкого» и с последним слабо связанное. Цель моей статьи – восполнить это упущение и рассмотреть восприятие Берлина – по слову Ходасевича, «мачехи российских городов»⁵ – русскими писателями и поэтами двадцатых годов в более широком контексте.

*

Двадцатые годы прошлого столетия обычно называют «золотым веком» или «великолепным десятилетием» в истории Берлина⁶. После массовых беспорядков, политических потрясений и экономической катастрофы в самом начале послевоенного периода для города наступили, как позднее напишет Готфрид Бенн, «его

⁴ См. в первую очередь: Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз 1983; Mierau 1990; Schlögel 1995; Шлегель 2004; Тиме 2011; Utkin 2023.

⁵ Ср. в стихотворении «Все каменное. В каменный пролет...»: «Жди: резкий ветер дунет в окошко / По скважинам громоздкого Берлина – // И грубый день взойдет из-за домов / Над мачехой российских городов» (Ходасевич 1983: 153).

⁶ Литература о Берлине 1920-х годов чрезвычайно велика. Укажу лишь основные источники на английском языке: Gay 1970: 128–144; Laqueur 1974: 224–253; Jonge 1978: 125–146; Haxthausen, Suhr 1990: 95–165; Kniesche, Brockmann 1994: 71–180; Kaes, Jay, Dimendberg 1994: 393–428; MacDonogh 1997: 214–217, 233–238, 251–254 et passim; Metzger, Brandstätter 2007; Metzger, Burmeister, Novotny, Zitzlsperger 2017.

самые великолепные годы, его парижские годы, время расцвета талантов и искусства» (цит. по: Laqueur 1974: 277). С точки зрения некоторых современников, Берлин даже опередил Париж в борьбе за титул культурной столицы Европы. «Казалось, что все лучшие творческие силы вновь засияли, озаряя последнее пиршество духа многоцветным великолепием, пока не опустилась ночь варварства», – с ностальгией вспоминал знаменитый дирижер Бруно Вальтер (Walter 1946: 234). Он и другие современники говорили о достижениях берлинских авангардных театров (которые считались «лучшими во всей Европе», по оценке писательницы и драматурга Вики Баум; см.: Baum 1964: 274); захватывающих экспериментах в изобразительном искусстве, кино, архитектуре и музыке; о беспрецедентном культурном взрыве. Параллельно с авангардом – конструктивизмом, «новой объективностью», дадаизмом, атональной музыкой и т. д. – процветала бурная массовая культура, предлагавшая богатое разнообразие развлечений: джаз, дансинги, кабаре, стриптиз, спортивные зрелища – особенно бокс и велосипедные гонки, – балы, парки аттракционов, кинотеатры и эротические журналы на любой вкус. Охватившая всех гедонистическая жажда полной свободы и экспериментирования стимулировала технический прогресс (именно Берлин первым из европейских городов установил светофоры), меняла моду и образ жизни и поощряла нетрадиционные типы поведения. Откровенное обожание обнаженного тела и публичная демонстрация наготы стали олицетворением раскрепощенного послевоенного Берлина. Сексуальная вседозволенность не знала себе равных в мире. Главный герой романа Эриха Кестнера «Фабриан. История моралиста» (1931), решив изучить берлинский стиль, сталкивается с примерами разного рода распутства повсюду: бары nudистов, клуб, где можно найти сексуального партнера на одну ночь, открытые адюльтеры, голодные девицы в купальных костюмах, предлагающие себя в дансингах за еду и деньги, лесбийский ресторан « La cousine », мужской бордель. Кристофер Ишервуд, английский интеллектуал и гомосексуал, который приехал в Берлин в конце 1920-х годов, чтобы воспользоваться сексуальной свободой и отведать «бурлящую на

огне похлебку истории», писал в романе «Мир вечером» (*The World in the Evening*):

В Берлине недостаточно было просто хотеть секса; нужно было уточнить, какого именно партнера вы желаете получить – юную девственницу, семидесятилетнюю старуху, девицу в высоких ботинках с кнутом в руке, трансвестита, полицейского, пажа, собаку. Для удовлетворения appetитов существовали бордели и бары на всякий вкус. Для тех, кому не удавалось определиться с выбором, существовал Музей сексуальных наук, где можно было изучить фотографии гермафродитов, пыточные инструменты садистов, рисунки сексуальных фантазий нимфоманок, женское белье, которое офицеры носили под форменной одеждой, и много других диковин (Isherwood 1954: 75).

Причудливая смесь высокой и низкой культур, поляризованная радикальная политика, сексуальная вседозволенность и цинизм придавали веймарскому Берлину некую ауру модернизма и даже футуризма. Стивен Спендер, еще один англичанин, приехавший в Германию, чтобы попробовать «похлебку истории», писал в автобиографии «Мир внутри мира» (*World Within World*):

Модернизм в этой Германии был <...> своего рода популярным массовым движением. Дома без крыш, экспрессионистская живопись, атональная музыка, гомосексуальные бары, нудизм, солнечные ванны, походы – все это приживалось, превращаясь в яркие, кричащие, игривые краски, которые окрашивали всю страну (Spender 1994: 108).

Полнометражный документальный фильм Вальтмана Рутмана «Берлин: симфония большого города» (см. о нем: Наке 1994: 127–142), популярные романы этого периода (например, знаменитый «Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе» Деблина), эссе писателей и журналистов (среди которых выделялись Вальтер Беньямин и Зигфрид Кракауэр) – все представляли столицу немецкого модернизма как метрополис нового типа, как постоянно меняющийся город, беспрестанно стирающий свое прошлое и

заново изобретающий настоящее. Раздробленный на множество не связанных между собой фрагментов, Берлин заменил узнаваемое, относительно неизменное «лицо» бесконечным разнообразием воплощений, конфигураций и узоров. З. Кракауэр в своем знаменитом эссе «Курфюрстендамм: улица без памяти» (1932) писал, что жизнь в Берлине – это «не линия, но ряд точек; город живет сегодняшним днем, избавляясь от дня вчерашнего, как от старой газеты» (Kracauer 1990: 170). Независимо от их взглядов на погоню за новациями, молодые немцы, приезжавшие в Берлин со всей страны, сходились на том, что город испускает «странное электричество» (Baum 1964: 276), заряжает энергией, придает жизненную силу и таким образом завораживает и покоряет людей. Как писал в автобиографии известный драматург Карл Цукмайер (Carl Zuckmayer, 1896–1977), поселившийся в Берлине в 1924 г., он и другие провинциалы его поколения смотрели на столицу, как «угольщик смотрит на жену миллионера», и говорили о нем, как говорят о «наглой, высокомерной выскочке», «бездушной, истеричной», но желанной женщине, которая будит самые смелые фантазии: «все хотят ее, всех она манит» (Zuckmayer 1940: 152; ср. более позднюю редакцию: Zuckmayer 1966: 311–314).

Именно эта эротическая одержимость чарами нового Берлина в большинстве русских описаний города явно отсутствует. На самом деле, если кто-то из русских авторов и обращал внимание – пусть мимоходом – на всевозможные технические и культурные новации в Берлине второй половины 1920-х годов, после завершения экономического кризиса, это были в основном сторонники коммунистического режима: либо гости из Советской России, либо эмигранты, подумывающие о возвращении на родину. В ярких проявлениях технического прогресса и новых формах общественной жизни они видели прообраз светлого будущего, которое ожидает модернизируемую Советскую Россию. Так, Роман Гуль, тогда «большевизан», в автобиографической книге «Жизнь на фукса» (1927), опубликованной в СССР, восхищался Берлином «сегодняшнего дня»:

Кинотеатры Уфы с великолепным дворцом «Уфы ам Цоо», радиобашни, резервуары газа, заводы Юнкера, Сименса, Шварцкопфа, электрические поезда, унтергрунды, бары, дансинги – вот чем знаменит Берлин, зародышевая душа послевоенной Германии. <...> Трудно немцу дать темп американца. И тем не менее Германия американизируется. А Берлин идет во главе (Гуль 1927: 133–134).

Гулю вторил Илья Эренбург, описавший Берлин дважды, в очерках 1923 и 1928 г., и заметивший, что за пять лет в городе произошли удивительные перемены. Теперь Берлин для него – это высшее воплощение современности, где «ничего не осталось от недавнего прошлого», «апостол американизма», наиболее удобное и современное городское пространство, где «наша эпоха» непосредственно ощущается «в сигаретных коробках, в походе Потсдамерплац, в последней системе газовой кухни, в трех тарифах автомобилей и в тридцати тарифах женщин...» (Эренбург 1991b: 30, 32). Сергей Третьяков, горячий ревнитель и коммунизма, и модернизма, который посетил Берлин в 1930 году, пришел в восторг от таких изобретений и технических новинок, как «бумажные стаканы для молока», «спектакли светореклам на берлинских фасадах и насыщенность страны железом», «светофоры, нержавеющая сталь» (Третьяков 1991: 309).

Те же русские эмигранты в Берлине, которые, мягко говоря, не одобряли большевизм, обычно относились ко всем урбанистическим новациям без всякой симпатии, усматривая некую связь между немецкой модернизацией и коммунистической идеологией. На то у них были некоторые основания, поскольку немецкий модернизм в сфере культуры был тесно связан с левой политикой. «Почти все немецкие интеллектуалы, которых мы знали, принимали и практиковали своего рода левую ортодоксию, – свидетельствует Стивен Спендер. – Такое отношение повлияло на театр, роман, кино и даже музыку и живопись» (Spender 1994: 131). Поэтому выразить восторги по поводу новых веяний нередко значило занять определенную политическую позицию. В рассказе Набокова «Встреча» (1932) успешный советский инженер, приехавший в Берлин в командировку, навещает своего брата Льва, полунищего

эмигранта, и принимается рассуждать о переменах, произошедших в Берлине со времени его первого приезда в Германию в двадцать четвертом году. «Перещеголяли Америку, – сказал он. – Какое движение на улицах. Город изменился чрезвычайно» (III, 575). После короткого вымученного разговора он повторяет те же банальности à la Эренбург или Гуль: «Американизация. Движение. Замечательные дома» (III, 577). Для Льва эти клише ничего не значат, поскольку *его* Берлин не имеет с ними ничего общего. Это мрачный, темный, неприветливый город: «Фонарь. Лужа. Темное здание почтамта. Около марочного автомата стояла, как всегда, нищая старуха. Она протянула руку с двумя коробками спичек. Луч фонаря скользнул по ее впалой щеке, под ноздрей дрожала яркая капелька» (III, 578). Для типичного эмигранта прелести американизированного, футуристического Берлина – это лишь пустые иллюзии; на него не действуют их чары – он живет в мире постоянного отчуждения и со своей позиции чужака наблюдает изнанку враждебного города, не обращая внимания на его великолепный фасад.

Образы города, созданные русскими писателями, контрастируют с каноническим мифом о сверкающем, блестящем, ослепительном Берлине⁷. Вместо многоцветного калейдоскопического городского праздника они изображают тусклый, унылый, монотонный и монохромный городской пейзаж. Например, в «Европейской ночи» Ходасевича Берлин «каменный» («Все каменное. В каменный пролет...»), «громоздкий» («По скважинам громоздкого Берлина»), гнилой («И там, скользя в ночную гнилость»), грязный («Вот так и шлепай по грязи»), дьявольски-мрачный («Дома – как демоны, / Между домами – мрак; / Шеренги демонов, / И между них – сквозняк») – пространство, ассоциирующееся с болезнью, бесплодием и насильственной гибелью (Ходасевич 1983: 153, 148, 151). Откликаясь на его отчаяние, Нина Берберова позднее проклянет

⁷ См., например, в мемуарах прославленной чернокожей танцовщицы и певицы Жозефины Бейкер, которая в 1926 г. с огромным успехом гастролировала в Берлине: «Берлин. Я нашла его ослепительным. Город сверкал как бриллиант, особенно ночью, чего не бывало в Париже. Огромные кафе напомнили мне океанские лайнеры, движимые ритмами своих оркестров» (Baker, Bouillon 1977: 58).

Берлин 20-х годов в автобиографии: «...чахлая Германия, чахлые деньги, чахлые кусты Тиргартена, где мы гуляли иногда утрами <...>. Чахлые деревья, чахлые девицы на углу Мотцштрассе» (Берберова 1983: 191). Любопытная книга Андрея Белого «Одна из обителей царства теней», написанная после его возвращения в Москву из Германии, представляет собой диатрибу против продажного, гнилого, безумного Берлина, который прячет «дикий хаос действительного разложения и смерти» (Белый 1924: 69) за фасадом формальной буржуазной благопристойности. На протяжении всего повествования Белый играет с повторением звуков в первом слове существительных «Берлин», «бюргер», «буржуа» и прилагательных «серый» и «бурый», «серо-бурый», выявляя связь «вялого города» (Там же: 73) с оттенками серого и бурого цветов, чтобы передать царящую в нем унылую атмосферу скуки и тоски. Приведем поэтически организованное, ритмическое описание Берлина, в котором звуковые комбинации «БУР» и «СЕР» повторяются более десяти раз:

Он [Берлин] <...> нестерпимо жарет ужасною, БУРою копотью летом, и СЕРаЯ БУРоватая мгла повисает над ним осенью и зимами; шлепают под ногами такие же БУРые, мокрые от дождя тротуары; <...> и все это – в БУРой, тоскливейшей дымке; и БУРые, скучные, ПРЭСные БЮРгеры спешно бегут в БУРоватых пальто вдоль тех улиц, вдоль СквЕРов, вдоль площади и проваливаются в дыру, зияющую поСРедине, чтобы выскочить где-нибудь <...> из точно такой же дыры; <...> и нестись вдоль такого же БУРоватого, пренелепого ряда домов в БУРоватой томительной мгле, под БУРеющим небом, над БУРым асфальтом (Там же: 7)⁸.

Там, где восторженные немецкие провинциалы и иностранцы, ищущие раскрепощения, видят многообразие, разнообразие и различия, Андрей Белый обнаруживает лишь ужасающее единообразие:

⁸ Ср. серый колорит описаний Берлина в повести В. Лидина «Морской сквозняк» (1923): «Серые дома набережных»; «с серой ротондой мужской и женской уборных»; «серых домов министерства»; «широкий, асфальтово серый размыв улицы»; «над дворцами была пустота серых осенних небес»; «серым пеплом раскидывался город, серым гранитом поднимался тяжелый ковчег галереи...» (Лидин 1926: 42, 45).

..улица неотличима от улицы; дом от дома; все дома достаточно монументальны, роскошны, величественны; но все роскоши и величия этих домов интерферируются в поле зрения в одну серую, бурсерую, нудную скуку организованного безумия, в котором понять невозможно ни улицы, ни отдельных домов, ни жильцов тех домов (Там же: 31).

Этот образ Берлина как города безжизненной монотонности будет снова и снова повторяться в русской эссеистике. «Трудно описать Берлин. Его не ухватишь», – сетует Виктор Шкловский в «Zoo», – ибо все в нем слишком однообразно:

Дома одинаковые, как чемоданы. <...> Трамваев много, но ездить на них по городу незачем, так как везде город одинаков. Дворцы из магазина готовых дворцов. Памятники – как сервисы. <...> ... кирпичи так похожи в Берлине друг на друга, что мы их различаем только по улицам, на которых они стоят (Шкловский 1923: 71–72).

Хотя в эссе 1923 года Эренбург признался в любви к Берлину, его видение города, по сути дела, мало чем отличалось от видения Шкловского:

Берлин уныл, однообразен и лишен *couleur locale*. <...> Трудно разобраться в длинных прямых улицах, одна точная копия другой. Можно идти час, два – и увидеть то же самое <...>. Это – выставка, громадный макет, приснившийся план (Эренбург 1991а: 8).

В книге «Душа Петербурга» Николай Анциферов замечает, что «город открывает свое лицо только тому, кто хоть ненадолго побывал его гражданином, приобщился к его жизни, таким образом сделался частицей этого сложного целого» (Анциферов 1991: 47). Отказ (или неспособность) русских в Берлине увидеть разницу между улицами, домами, жильцами этих домов выдает их «внеаходимость», их отказ (или, опять же, неспособность) стать частью многоликого целого этого города. Немецкий Берлин, увиденный глазами большинства русских писателей, неизменно остается чужим, враждебным, непонятным и недоступным. Они, как лирический герой «Берлинского» у Ходасевича, отгоро-

жены от жизни города «толстым и огромным отполированным стеклом»⁹.

Сравнение домов с чемоданами у Шкловского также симптоматично: внутренняя жизнь чужого города остается скрытой от стороннего созерцателя, как вещи в некоем запертом контейнере или помещении. Подобные образы иногда появляются и в стихах молодых берлинских поэтов. Так, для Юрия Джанумова Берлин – это «неприятный, громоздкий, / Огромный пакгауз»¹⁰, а Михаил Горлин сравнивает дома в городе с «несгораемыми шкафами», которые стоят «в пустых коридорах улиц»¹¹.

Попытки открыть для себя город и приобщиться к его внутренней жизни делались редко и, как правило, ни к чему не приводили. Если такие западные гости Берлина, как Ишервуд или герои его «берлинских» повестей и романов, проходили инициацию через сексуальные контакты с автохтонами обоего пола, русские писатели либо игнорировали рискованные темы, либо резко осуждали буржуазный разврат. Правда, некоторые из них упоминают пресловутых берлинских проституток, но при этом смотрят на них с безопасного расстояния, без всякого вождления. Женщины, описанные ими, обычно настолько стары и безобразны, что способны вызвать лишь отвращение. «В этот час на Фридрихштрассе проститутки шли густыми толпами, – писал Алексей Толстой в рассказе «Черная пятница». – Их было столько, что исчезало даже любопытство к этим промокшим женщинам с бумажными розами на шляпах или просто на животе» (Толстой 1924: 20). Русского героя

⁹ Ср.: «А там, за толстым и огромным / Отполированным стеклом, / Как бы в аквариуме темном, / В аквариуме голубом – // Многоочитые трамваи / Плывут между подводных лип, / Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб» (Ходасевич 1983: 148).

¹⁰ Ср.: «И вспомним тебя, неприятный, громоздкий, / Огромный пакгауз... Ванзейские воды, / Угрюмый Тиргартен, огни перекрестков, – / Мы вспомним, Берлин, эти хмурые годы» (Адамович, Кантор 1936: 192).

¹¹ Ср.: «Ночами, когда стихает / И в пустых коридорах улиц / Дома, скованы молчаньем, / Стоят четки и строги, / Как несгораемые шкафы, / Когда вверху на огромной глади / Бесстрастно над домами / Холодной твердой эмалью / Одинаковые блещут звезды, / Ночами сквозь боль встает иное: / Говорливых лесов зеленый шепот, / Серебристый плеск ласковых речек / И белой гостиницы светлый звон» (Горлин 1934: 209).

рассказа зазывает «плечистая и костлявая женщина, лет сорока», которая принимается «хмыкать, вытягивая губы трубкой, хихикать» (Там же), так что он в страхе пятится от нее.

Самый тесный контакт с дразнящей берлинской эротикой, который русские писатели смогли описать, – это визит в подпольный ночной клуб (Nachtlokal), где перед посетителями танцуют голые женщины. Увиденные глазами русских, танцовщицы Nachtlokal, как и берлинские проститутки, лишены даже рудиментов сексуальной привлекательности. У женщины, танцующей перед героями «Черной пятницы» Алексея Толстого, например, «локти и колени – синие», а ее живот «казался почему-то голодным, зазябшим, набитым непереваренным картофелем» (Там же: 44–45). Nachtlokal у Эренбурга – это обыкновенная квартира уважаемого буржуа, которая ночью используется для небольшого семейного бизнеса: хозяин разносит напитки, его дочери «равнодушно раздеваются» и неуклюже и неумело танцуют перед гостями. В своих мемуарах Эренбург сообщил, что ходил в Nachtlokal вместе с В. Г. Лидиным (см.: Эренбург 1990: 383), который в повести «Морской сквозняк» изобразил танец обнаженных женщин как зрелище непристойное и грязное: «<...> свет, тепло, тихое журчание скрипок и пара голых женщин в том же колыпании шимми, болтая грудями, приникая округлыми животами – и в сладком тлене дешевых духов рыбная вонь невымытых тел, запахи коммандера <sic!>» (Лидин 1926: 97). Советский писатель и журналист О. Савич, проживший в Берлине пять лет, отправил в Nachtlokal героя своей повести «Пансион фон-Оффенберг», эмигранта Коврова, мечтающего о возвращении в СССР, который, как и Лидин, испытал отвращение от запаха пота:

Заиграли опять скрипки и выскочили две голые, в одних чулках – женщины, некрасивые и немолодые, смущаясь, но скрывая смущенье наглостью и равнодушием, затанцовали, приближаясь и обнимая друг друга. Когда они прошли мимо Чарльса и Коврова, на них пахнуло потом. Ковров скривился (Савич 1926: 45).

Только у Андрея Белого, обличавшего Берлин, визит в Nachtlokal приобретает более глубокий – хотя и абсолютно негативный –

смысл. Он превращает обычного пьяного зазывалу в черном котелке, слоняющегося в поисках клиентов, в таинственное существо – в «песьеголового человека», который «на древних фресках Египта <...> неизменно сопровождал усопшего в царство теней, на страшный суд к Озирису» (Белый 1924: 60). Таким образом банальная сценка ночной жизни Берлина трансформируется в символ духовной смерти Запада.

Разрушая образ Берлина как царства освобождающего Эроса, некоторые русские авторы обнаруживают суть города не в «первобытной энергии» обнаженных тел, «африканских танцев» и оргий, но в печальном зрелище публичной мастурбации. «Музыка в кафе, – пишет Шкловский. – А в темных общественных уборных Берлина мужчины занимаются друг с другом онанизмом. У них низкая валюта, голод, и страна гибнет» (Шкловский 1990: 184). В жестоком стихотворении «Под землей» Ходасевич спускается в берлинский Аид – подземную общественную уборную – и наблюдает за безумным стариком, который мастурбирует, «<...> к стене прижатый / Своею дикою мечтой», пока его не гонит вверх «вонючая метла» служительницы. Говоря, что безумец «создает и разрушает <...> сладострастные миры», он отсылает к собственному описанию свободной игры поэтического воображения в стихотворении «Гори звезда, дрожит эфир...»:

И я творю из ничего
Твои моря, пустыни, горы,
Всю славу солнца Твоего,
Так ослепляющего взоры.

И разрушаю вдруг шутя
Всю эту пышную нелепость,
Как рушит малое дитя
Из карт построенную крепость.

(Ходасевич 1983: 124–125)

Тем самым жалкие радости несчастного одинокого старика становятся гротескной параллелью к ситуации неприкаянного поэта-изгнанника, который мучается в чужом бездушном городе:

А солнце ясно, небо сине,
А сверху синяя пустыня...
И злость, и скорбь моя кипит,
И трость моя в чужой гранит
Неумолкаемо стучит.

(Там же: 152–153)

Параллель поддерживается и тем, что трость – это общеизвестный фаллический символ.

*

Русские писатели – изгои, которым внутренняя жизнь города была враждебна и непонятна, – считали Берлин умирающим или мертвым городом, воплощением бесплодия; отсюда повторяющиеся у них мотивы камня и железа – каменные стены и мостовые, каменные пролеты, гранит в берлинских стихах Ходасевича или одержимость железными конструкциями и железной дорогой у ряда других авторов.

В то время как немецкие писатели выбирали в качестве метонимических изображений Берлина площадь Alexanderplatz (Александрплац), проспект Kurfürstendamm (Курфюрстендамм) и парк Tiergarten (Тиргартен) (см. об этом: Schütz 1994: 119–126), их русские коллеги нашли центральный символ чужого города в «Гляйсдрайеке» (нем. Gleisdreieck, букв. '[поворотный] железнодорожный треугольник') – двухуровневой надземной пересадочной станции метро, построенной на высокой эстакаде в 1912–1913 гг. До этого поезда двух линий ходили по поворотному треугольнику на одном уровне, не останавливаясь, из-за чего в 1908 и 1911 г. здесь произошли катастрофы с человеческими жертвами. Под эстакадой были проложены еще несколько железнодорожных путей для товарных и пассажирских поездов разного типа, городских и междугородних (см. илл. 1), что дало основание Шкловскому назвать Гляйсдрайек «форумом всех берлинских поездов» и «железным сердцем Германии». «Кругом, по крышам длинных желтых зданий, идут пути, – писал он, – пути идут по земле, по вы-



Илл. 1



Илл. 2

соким железным мостам, пересекают железные помосты, проходя по другим помостам, еще более высоким. Тысячи огней, фонарей, стрелок, железные шары на трех ногах, семафоры, кругом семафоры» (Шкловский 1923: 72–73).

Особо сильное впечатление на русских писателей и поэтов производил выход поездов метро из-под земли на виадук через арки, проделанные прямо в домах (см. илл. 2).

Эренбург увидел в нем некое символическое нарушение безликой буржуазной монотонности, кратковременный прорыв к «железной идиллии»:

В центре Берлина метрополитен, вырываясь из-под земли, дугой висит над городом. Это станция «Гляйс-драйэк». Рельсы. Гудки локомотивов. Огни семафоров. Железная идиллия. А дальше?.. А дальше – поезда снова врываются в землю (Эренбург 1991а: 8–9).

Необычный «нырок» поезда под землю легко поддавался символизации, поскольку почти автоматически ассоциировался с падением в преисподнюю. Так, Николай Асеев, который в самом конце 1927 г. провел в «унылом, скучном и сером» Берлине всего два дня, но успел набрать достаточно впечатлений для путевого очерка, включил в него стихотворение, заканчивающееся проклятьем капиталистическому городу и его обитателям:

Одним движеньем яростным –
пусть пот прильет! –
подземки нижним ярусом
в провал, в пролет!

(Асеев 1964: 383)

Обостренный интерес русских к «Гляйсдрайеку», возможно, был связан с тем, что многие беглецы, не собиравшиеся надолго оставаться в Берлине, воспринимали весь город как огромный вокзал, пересадочную станцию, а себя – как транзитных пассажиров, на этой станции застрявших и ожидающих возможности уехать. Выбравшись из советского ада, они боялись, что Берлин – это ненадежное убежище, которое вскоре может разрушиться, и им придется снова куда-то бежать. Русский герой упомянутой выше «берлинской» повести О. Савича, живущий рядом с аркой, откуда каждые две минуты «вылетает унтергрудн прямо в небо», а земля трясется «далеким, потом под самыми ногами, потом уходящим подземным гулом», думает: «Страшноовато – а вдруг все это, весь этот город не так уж прочен, если трясется земля?» (Савич 1926: 31).

Вид на Берлин и движение поездов в нескольких направлениях, открывавшийся с платформ «Гляйсдрайека», завораживал Пастернака, который привел туда Маяковского и радовался, что того тоже восхитили штуки, «которые, ныряя под землю или летя поверх крыш, <...> отпускает подземная железная дорога» (Пастернак 2004: 420). Сам Пастернак часто приходил на станцию вместе с Надеждой Залшупиной, секретарем издательства З. И. Гржебина, о чем мы знаем из воспоминаний ее берлинской подружки Евгении Каннак, писавшей:

В Берлине его воображение особенно поразила станция «Глейсдрайэк», где скрещивались линии городских поездов и метро. Надземные вагоны, прилетавшие с запада, – а какие закаты открывались с верхнего вокзала! – с грохотом летели потом и очень высоко на уровне 5-х этажей, до станции Ноллендорф платц, а затем низвергались вниз, как в преисподнюю. Глейсдрайэк был главным образом пересадочной станцией, новых пассажиров там

было почему-то очень мало, и это обстоятельство тоже занимало Пастернака. «Это метро в никуда», – говорил он. Он любил взбираться вверх по высоким крутым лестницам и смотреть на скрещивающиеся внизу пути, похожие на геометрические чертежи¹².

В альбом Залшупиной Пастернак вписал посвященное ей стихотворение «Gleisdreieck», которое было впервые напечатано по рукописи лишь в 1958 году:

GLEISDREIECK

Надежде Александровне Залшупиной

Чем в жизни пробавляется чудак,
Что каждый день за небольшую плату
Сдает над ревом пропасти чердак
Из Потсдама спешащему закату?

Он выставляет розу с резедой
В клубящуюся на версты корзину,
Где семафоры спорят красотой
Со снежной далью, пахнущей бензином.

В руках у крыш, у труб, у недотрог
Не сумерки, – карандаши для грима.
Туда из мрака вырвавшись, метро
Комком гримас летит на крыльях дыма.

30 января 1923

Берлин

(Пастернак 2003: 232)

На первый взгляд стихотворение кажется лишь импрессионистской картиной красивого заката над зимним Берлином, увиденного с платформ Гляйсдрайека. Полушутливое описание построено по принципу загадки, когда реальный денотат замещается метафорой или метонимией из другого ряда. Чердак, в русской и

¹² Каннак Е. Борис Пастернак в Берлине. – Русская мысль (Париж). 1975. 17 ноября (цит. по комментарию Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак: Пастернак 2003: 459).

западноевропейской романтической традиции жилище бедного стихотворца¹³, – это верхняя платформа (на высоте шестого этажа), с которой современный поэт смотрит на закат и индустриальный пейзаж; чудака, хозяин чердака, – это новый, модернистский Берлин, ответственный за нелепое сооружение, «метро в никуда», и прочие «чуждества»; клубящаяся корзина с розами и резедой – это закатное облачное небо, а окрашивающие его карандаши для грима, какими пользуются «недотроги» (вероятно, адресатка стихотворения одна из них), – силуэты фабричных и печных труб¹⁴.

Однако, как представляется, текст имеет и второй – символический – план, связанный с эсхатологическим дискурсом 1920-х годов, который пророчил гибель всей западной цивилизации, прежде всего с прогремевшей тогда книгой О. Шпенглера «Закат Запада» („Untergang des Abendlandes“, 1918, 1922; рус. пер. «Закат Европы», 1923). На возможность такой интерпретации указывает ряд образов, допускающих эсхатологическое истолкование: прежде всего, конечно, закат, то есть шпенглеровский *Untergang* (основные значения, кроме заката: ‘гибель, упадок, крушение’), рев пропасти, снег, покрывший землю, мрак, комок гримас (ср. нем. Grimm – ‘ярость, гнев’ и grimmig – ‘свирепый, лютый, мрачный’), крылья дыма. В конце стихотворения статичный городской пейзаж взрывает движение поезда, а поезд у Пастернака, как известно, часто ассоциируется с движением истории. Вырвавшись из подземного туннеля, «из мрака», он «летит» на запад, в сторону заходящего солнца, и вскоре должен снова уйти под землю, что может, как мы видели, метафорически предвещать гибель Берлина и, шире, всей западной культуры. Хотя Пастернак нигде прямо не говорит о гибели города, образы стихотворения и звуковой ряд последней строфы, в которой улавливаются омофонические и анаграмматические отголоски слов *труп* в *труб*, *умер* в *сумерки*,

¹³ См. об этом: Пеньковский 2012: 226–239.

¹⁴ В двух известных мне работах, где обсуждается «Gleisdreieck» (см.: Freise, Korkowsky 2011: 1–8; Utkin 2023: 38–40), «чердак» понимается буквально как жилище, которое Пастернак снимал у чудака-немца, любителя цветов, осколка уходящей в прошлое «идиллии Бидермайера».

город в недотрог и смерть в вырвавшись метро, указывают на то, что будущее Берлина и, шире, капиталистического Запада виделось ему в самом мрачном (закатном) свете¹⁵. В открытке С. Боброву, написанной 11 февраля 1923 г., меньше чем через две недели после написания «Gleisdreieck»¹⁶, он назвал Берлин «безличным Вавилоном»¹⁶, то есть отождествил его с архетипическим городом зла и порока, как историческим, гибель которого предсказал и засвидетельствовал пророк Исайя¹⁷, так и метафорическим, гибель которого возвестил один из Ангелов Апокалипсиса: «Пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные блудодействовали с нею и купцы земные разбогатели от великой роскоши ее» (Откр. 18:2).

Ясно, что, решив вернуться в Москву, Пастернак, как и многие русские «возвращенцы» в его положении, оправдывал свое решение отращением к «безличному Вавилону». Поэтому эффектные идеи Шпенглера об обреченности на гибель современных капиталистических мегалополисов, прежде всего Берлина, не могли не прийтись по душе и ему, и другим новоявленным критикам бездуховного Запада. Согласно Шпенглеру, Берлин был «закатным городом», населенным «духовными мертвецами» и отмеченным бесплодием. Вопиющие симптомы необратимого разложения и деградации он усматривал повсюду: в иссякании живоносной чувственности, в бездетности и «расовом самоубийстве» (то есть в гомосексуальности и других нетрадиционных формах сексуальности), в таких уступках варварству в искусстве и образе

¹⁵ Закатная символика вкупе с темой упадка бездушного Запада, которому противопоставляется рассветный СССР, появится в стихотворении «Весенняя порою льда...» (1932): «В краях заката стоял лед. / И по воде, оттаяв, / Гнездом сполоснутым плывет / Усадьба без хозяев. / Прощальных слез не осуша / И плавав вечер целый, / Уходит с Запада душа, / Ей нечего там делать. // Она уходит, как весной / Лимонной желтизной / Закатной заводи лесной / Пускаются в ночное. / Она уходит в перегонной / Потопа, как при Ное, / И ей не боязно одной / Бездонною весной» (Пастернак 2003: 88).

¹⁶ Цит. по комментарию Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак: Пастернак 2004: 441.

¹⁷ Ср.: «...пал, пал Вавилон, и все идолы богов его лежат на земле разбитые» (Ис. 21:9).

жизни, как «экспрессионизм, боксерские состязания, негритянские танцы <...> и гонки». Мировой город, писал Шпенглер, некогда центр и двигатель западной, «фаустианской» культуры, в XX веке превратился в «каменную массу», которая совершает «метафизический поворот к смерти» и в которой «исполненный высокого духа камень готических зданий после тысячелетней эволюции стилей превратился в бездушный материал для демонической каменной пустыни» (Spengler 1970: 99–103).

Риторика русских писателей, предсказывавших скорую гибель Берлину, перекликалась с историсофской риторикой Шпенглера. Например, когда Андрей Белый клеймит Берлин, называя его «буржуазным Содомом», Тартаром, Аидом или египетским царством теней, и сокрушается по поводу кончины старой европейской культуры, победу над которой одержал дикий «варварский Дионис» в образе языческого африканского божества – ««негра» Берлина, “негра” “новой” Европы; верней – образа смерти ее, ее рока» (Белый 1924: 33, 46, 60), он повторял филиппики Шпенглера. Демонический, безумный, обреченный Берлин Белого, каменный ад Ходасевича, железные лабиринты Шкловского – все эти и подобные представления служили фильтрами, которые пропускали лишь те берлинские впечатления, которые соответствовали общей исторической идее неминуемого апокалиптического падения. Воплощением этой позиции является русский поэт-модернист (возможно, его прототипом послужил Илья Эренбург) из незаконченного стихотворения Ходасевича «В кафэ», который

...сквозь дым английской трубки
Глядит, злорадно щуря взор,
Как бойко вскидывает юбки
Голодных женщин голый хор.
(Ходасевич 1983: 239)

В черновике следовала строфа, затем вычеркнутая:

Вот зрелище! Он им утешен:
Проклятый европейский мир

Истерт, изъеден, грязен, грешен,
Изношен до бесстыдных дыр.
(Там же: 405)

Немногочисленные писатели и поэты, оставшиеся в Берлине надолго и потерявшие надежду вернуться в Россию, выработали другую стратегию описания чужого города. Вместо осуждения «буржуазного Содома» и выискивания признаков его неизбежной исторической гибели они старались «минимизировать» Берлин, отодвинуть его на второй план, а на первый выдвинуть свои воспоминания о России, фантазии, личные переживания. Для них город и его обитатели становятся, как писал Набоков в английской версии автобиографии, «более или менее иллюзорными» (Nabokov 1966: 276), а воображаемые миры меняются местами с миром реальным: воспоминания, картины прошлого, мечты, тексты русской литературы, пришедшие на память, могут представляться более существенными, чем рутинное существование эмигранта в Берлине. Владимир Корвин-Пиотровский, например, начинает одно из своих стихотворений с берлинских топонимов, но тут же отказывается верить в их реальность и погружается в мир пушкинского «Пира во время чумы»:

Шарлоттенбург, Курфюрстендамм, – не верю, –
Я выдумал, проснусь и не пойму –
Спой песенку, задумчивая Мэри,
Как пела Дженни другу своему...¹⁸

В рассказе Сергея Горного «Братья» кульминацией является момент озарения на Фридрихштрассе, когда в сознании героя «все стало <...> отплывать как большая волна в час отлива: витрины, черные головы людского потока, все уносилось вспять» (Горный 1937: 238). Примерно так же деобъективируют Берлин набоковские герои – Ганин в «Машеньке» и Федор Годунов-Чердынцев в первой половине «Дара». Нырнув в сентиментальные воспоминания о дачно-петербургской первой любви, Ганин переживает их «как дейст-

¹⁸ Пиотровский В. Стихи к Пушкину. – Рувль. 1928. № 2187. 5 февраля. С. 4.

вительность»: «Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо “интенсивнее” – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени». Когда он едет в автобусе по Берлину, ему кажется, «что чужой город, проходивший перед ним, только движущийся снимок» (II, 85, 83).

Вторая глава «Дара» начинается с подробнейшего рассказа о прогулке Федора по парку родового имения под Петербургом, и только в середине седьмого абзаца мы вдруг начинаем понимать, что прогулка происходит не в действительности, а в воображении героя, ожидающего берлинского трамвая на остановке:

...кругом все только что вообразенное с такой картинной ясностью <...> бледнело, разъедалось, рассыпалось, и если оглянуться, то – как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней – все проваливалось и пропадало, – прощальное сочетание деревьев, стоявших как провожающие и уже уносимых прочь, полинявший в стирке клочок радуги, дорожка, от которой остался только жест поворота, трехкрылая, без брюшка, бабочка на булавке, гвоздика на песке, около тени скамейки, – <...> и еще через миг все это без борьбы уступило Федора Константиновича его настоящему, и, прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого он пересел в берлинский трамвай (IV, 263–264).

Нет никаких сомнений, что сам Набоков нередко испытывал подобные «припадки» и такие же приступы острой ненависти к Берлину, немцам и всему немецкому, как Федор в берлинском трамвае после возвращения из идиллического мира воспоминания в реальность:

...в нем росла смутная, скверная, тяжелая ненависть <...> и к безнадежно знакомым, безнадежно некрасивым улицам, шедшим за мокрым окном, а главное – к ногам, бокам, затылкам туземных пассажиров. <...> Русское убеждение, что в малом количестве немец пошел, а в большом – пошел нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника; а все-таки его пробирала дрожь... (IV, 264)

Еще в июле 1926 г. он писал жене: «Меня тошнит от немецкой речи, – нельзя ведь жить одними отраженьями фонарей на асфальте, – кроме этих отблесков, и цветущих каштанов, и ангелоподобных собачек, ведущих здешних слепых, есть еще вся убогая гадость, грубая скука Берлина, привкус гнилой колбасы и самодовольное уродство. Ты это все понимаешь не хуже меня. Я предпочел бы Берлину самую глухую провинцию в любой другой стране» (Набоков 2019: 142). В его лирике 1920-х годов Берлин фактически отсутствует и упоминается лишь однажды – в названии диптиха «Берлинская весна» (1925), если не считать, конечно, помет, указывающих дату и место написания стихотворений. Зато Набоков-прозаик очень рано понял, что и в чужом городе можно найти разнообразный материал для построения своих вымышленных миров. Для этого, считал он, нужно полностью отказаться от генерализирующих и историзирующих описаний и сосредоточиться на необычных деталях берлинских зданий, улиц, площадей, парков, на выразительных уличных сценках, на красках и освещении городских пейзажей. В 1924–1925 годах Набоков пишет четыре бессюжетных рассказа – «Благость» (1924), «Письмо в Россию» (1925), «Драка» (1925), «Путеводитель по Берлину» (1925), в которых повествование ведется от лица молодого эмигранта, обживающего Берлин, во многих отношениях *alter ego* автора. Рассказчик «Благости» – скульптор, страстно влюбленный в лживую, подлую женщину. Назначив ей свидание у Бранденбургских ворот, он безнадежно ждет ее больше часа, наблюдает за прохожими и сидящей поодаль старушкой в смешно подтянутой юбке, продавщицей цветных открыток, к которой, как и к нему, никто не подходит. Дело происходит осенью, поднимается холодный ветер, и тут старушку подзывает к себе солдат из окна гауптвахты. Он протягивает ей дымящуюся кружку кофе, и она долго, медленными глотками, с «совершенным, глубоким, сосредоточенным наслаждением» пьет, согревая ладони о «теплую жесь». Потом выбирает две открытки и дает их солдату вместе с пустой кружкой. Эти спонтанные проявления доброты (перевожу буквально английское выражение “random acts of kindness”) «согревают душу» рассказчику, и он начинает чувствовать «...нежность

мира, глубокую благодать всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим, – и [я] понял, что радость <...> дышит вокруг меня повсюду, в пролетающих уличных звуках, в подоле смешно подтянутой юбки, в железном и нежном гудении ветра, в осенних тучах, набухающих дождем. Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благодатное волнение, подарок, не оцененный нами» (I, 113–114). Умиротворенный, рассказчик уходит в свою мастерскую:

Я пошел прочь по вечерующим улицам, заглядывал в лица прохожим, ловил улыбки, изумительные маленькие движения, – вот прыгает косица девчонки, бросающей мячик о стену, вот отразилась божественная печаль в лиловатом овальном глазу у лошади; ловил я и собирал все это, <...> и в пальцах я ощутил мягкую щекотку мысли, начинающей творить (I, 114).

Несмотря ни на что, чувствует себя счастливым и рассказчик «Письма в Россию», писатель, который по ночам выходит погулять по Берлину и тоже «собирает» всяческие зрительные и слуховые впечатления для будущих книг. В конце письма своей первой возлюбленной, оставшейся в России, он гордо заявляет, что его счастье – это вызов, брошенный, как можно понять, одиночеству, изгнанию, мировой пошлости и, в конечном счете, «дуре-истории»:

Прокатят века, – школьники будут скучать над историей наших потрясений, – все пройдет, все пройдет, но <...> счастье мое останется, – в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество (I, 162).

В «Драке» рассказчик (подобно самому Набокову) ездит купаться в Груневальд¹⁹, где знакомится с немцем Краузе, хозяином кабачка, куда начинает иногда заходить. Однажды он становится свидетелем

¹⁹ О частых поездках Набокова в Груневальд в июне – июле 1926 г. см.: Набоков 2019: 94–145.

того, как Краузе избивает жениха своей дочери. Но начатый было сюжет, однако, остается без мотивировок и продолжения, поскольку, как объясняет рассказчик, «...дело вовсе не в страданиях и радостях человеческих, а в игре теней и света на живом теле, в гармонии мелочей, собранных вот сегодня, вот сейчас единственным и неповторимым образом» (I, 75).

О «маловажных мелочах», увиденных за день, рассказывает своему собеседнику нарратор «Путеводителя по Берлину»: вот огромные черные трубы на снегу, вот трамвай и трамвайный кондуктор, вот разные работы, увиденные из трамвайного окна, вот морские звезды и черепахи в аквариуме Зоологического сада, который он называет «искусственным раем». Рассказ заканчивается детальным описанием пивной, в которой происходит разговор, причем точка зрения здесь раздваивается: пивную рассказчик видит как изнутри, из зала, где он сидит с приятелем, так и – через зеркало – извне, из задней комнаты, глазами наблюдающего оттуда за происходящим ребенка, сына хозяина. Нарратор радуется, что смог «подглядеть чье-то будущее воспоминание» – то есть увидеть всю сцену в пивной так, как она навсегда запечатлелась в памяти мальчика. Взгляд словно бы из будущего, остраняющий увиденное, согласно Набокову, и есть единственно правильная позиция художника, когда он описывает современность. Как он формулирует в том же «Путеводителе по Берлину», задача писателя состоит в том, чтобы «изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почувют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной» (I, 178).

Позиция рассказчиков ранних «берлинских» рассказов Набокова в некоторых отношениях похожа на коллекционирование парижских впечатлений бодлеровским «совершенным фланером, ненасытным наблюдателем» (« le parfait flâneur, <...> l'observateur passionné ») или «фланером-художником» (« un flâneur artistique ») (см.: Baudelaire 1923: 218; Baudelaire 1919: 70)²⁰, но имеет одно крайне

²⁰ Краткий, но в высшей степени содержательный обзор основной литературы о парижских фланерах см.: Мильчина 2019: 437–444.

существенное отличие. Если главный объект наблюдений фланера середины XIX века в понимании Бодлера – это люди современной эпохи, их изменчивые типы, отношения и нравы, семиотика одежды и манер, то наблюдатели Набокова почти полностью игнорируют городскую толпу и социально-историческую обусловленность ее поведения и вкусов. Они читают город чисто эстетически, связывая его со своей собственной судьбой и с потребностью в стимуле и материале для творчества. В этом смысле они больше напоминают художников-импрессионистов, которых тоже считали фланерами, но фланерами особого рода (см.: Herbert 1991: 33–36). Для Эдуарда Мане, например, – писал его друг Антонин Пруст в своих мемуарах, – «зрение играло столь большую роль, что Париж никогда не знал фланера, подобного ему, и притом фланера, который фланировал бы с такой пользой» (Proust 1913: 29). Он вспоминает одну прогулку с художником в 1861 году, когда они отправились в район, где по плану барона Османа сносили старые дома и сады, чтобы проложить бульвар Мальзерб:

На каждом шагу Мане останавливал меня. Вот кедр, который в одиночестве возвышается посреди уничтоженного сада. Казалось, он ищет под своими длинными ветками цветники с раздавленными цветами. «Ты видишь кожу этого дерева и фиолетовые тона теней?» – спрашивал меня Мане. Вдалеке рабочие, сносившие здание, выделялись своей белизной на фоне тоже белой, но более темной стены – она рушилась под их ударами, обволакивая всех облаком пыли. Мане замер и долго с восхищением взирал на этот спектакль. «Это же симфония, – воскликнул он, – симфония в белом мажоре, о которой говорит Теофиль Готье» (Там же: 40).

Мане не рефлектирует по поводу победы модерности над архаикой, не оплакивает средневековый Париж, не думает об эксплуатации и тяжелом труде строительных рабочих и при виде их вспоминает не «Коммунистический манифест», а эстетское стихотворение Готье «Симфония в белом мажоре» («*Symphonie en blanc majeur*», 1849; в пер. Н. С. Гумилева «Симфония ярко-белого») из его эстетского сборника «Эмали и камеи» (1852). Художника-фланера интересуют

лишь необычные сочетания и оттенки цветов или фактура древесного ствола. Набоков тоже вылавливает из увиденного и услышанного на улицах огромного города подобные «маловажные мелочи», из которых он строит свой собственный, многоцветный и многозвучный образ Берлина. Этот образ с самого начала был полемически направлен против стереотипных представлений о Берлине как унылом городе с одинаковыми улицами и домами, в первую очередь против Шкловского и Эренбурга²¹. С точки зрения Набокова, невнимание к деталям и, как следствие, игнорирование различий – это один из серьезнейших эстетических грехов. Он убежден, говоря словами одного из его симпатичных героев, что «художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (III, 421). Применительно к Берлину и его описаниям ту же мысль высказывает «нежный» герой рассказа «Занятой человек» (1931). «...почему никто не замечает, что на самой скучной улице дома все разные, разные, – сокрушается он, – и сколько есть на них, да и на всем прочем, никчемных на вид, но какой-то жертвенной прелести полных украшений?» (III, 556).

В ранних рассказах Набокова способность увидеть Берлин эстетически дана не только русским фланерам, которые по определению не полностью интегрированы в чужую городскую среду, но и избранным немцам, поставленным в необычную ситуацию. Так, в «Катастрофе» (1924; авторское название английского перевода “Details of a Sunset” [«Подробности заката»]) красота города открывается влюбленному и счастливому приказчику Марку трижды – когда он, сильно пьяный, возвращается домой после пирушки с товарищами перед свадьбой; когда на следующий день он, пьяноватый, после работы едет в трамвае к невесте и любуется верхними этажами зданий, которые «были теперь омыты ярким охряным блеском, воздушной теплотой вечерней зари, и оттого волшебными, неожиданными казались эти верхние выступы, балконы, карнизы, колонны, резко отделяющиеся желтой яркостью

²¹ О «Путеводителе по Берлину» как пародии на Шкловского см.: Ронен 1999: 164–172; Долинин 2019b: 350.

своей от тусклых фасадов внизу» (I, 145); и, наконец, перед смертью, когда он, спрыгнув из трамвая на ходу и угодив под омнибус, лежит на мостовой и смотрит на те же верхние этажи, чудесно преображенные в его угасающем сознании:

Там, в вышине, Марк различал сквозные портики, фризы и фрески, шпалеры оранжевых роз, крылатые статуи, поднимающие к небу золотые, нестерпимо горящие лиры (I, 146).

Другому молодому немецкому приказчику – провинциальному болвану Францу, герою первого «немецкого» романа Набокова «Король, дама, валет» (1928) – подобные прозрения не даны, ибо он страдает близорукостью (как в прямом, так и в переносном смысле слова). В поезде, когда Франц едет в Берлин, чтобы получить обещанное ему место в роскошном магазине Курта Драйера, его троюродного дяди, он рисует себе открыточные картины столицы: цветистая толпа на Унтер-ден-Линден, Бранденбургские ворота, недавно построенная радиобашня (Berliner Funkturm) в огнях²² и, наконец, вожделенный сияющий магазин, где он – «в визитке, в полосатых штанах, в белых гетрах – <...> направлял покупателей в нужные им отделы» (II, 139). Реальный же город он увидел не скоро, потому что в первый же вечер раздавил единственные очки, и столица представилась ему «призрачно окрашенной, расплывчатой, словно бескостной, ничуть не похожей на его грубую провинциальную мечту» (II, 146). Потом, гуляя по городу, Франц никак «не мог выполнить свой давнишний, роскошный план – поблуждать по ночным огнистым улицам, присмотреться к волшебным ночным домам» (II, 167). Унтер-ден-Линден оказывается «скучной улицей», Бранденбургские ворота заставлены лесами, в музее древностей он не находит ничего интересного (II, 167), а комнату он снимает на западной окраине города, близ последней станции метро, на «тихой, бедной, кончавшейся тупиком» (II, 195) улице, недалеко от новой виллы, где

²² Упоминается также в «Отчаянии»: «Была черная ветренная ночь, каждые несколько секунд промахивал над крышами бледный луч радиобашни, – световой тик, тихое безумие прожектора» (III, 435).

живут его дядя с женой. Описания этого района носят условный характер, и их не удастся локализовать. Правда, Набоков указывает, что к вилле дяди ведет проспект, по которому ходят 113-й и 108-й трамваи, но это маршруты вымышленные. В Берлине 1920-х годов трехзначные номера с единицей в начале присваивались маршрутам, которые представляли собой продолжение или ответвление основных линий с номерами от 10 до 99. Соответственно, трамвай № 113 продолжал маршрут 13 до Руммельсбурга на востоке Берлина, а трамвая 108 вообще не существовало и не могло существовать, так как маршрут № 8 на западе Шарлоттенбург – Груневальд – Шарлоттенбург, в 1925 или 1926 г. отмененный, был круговым (Grunewaldring)²³. Еще один пример намеренного смещения берлинской реалии с востока на запад привел Дитер Циммер. В главе 21 Набоков перенес Криминальный музей (Kriminalmuseum) с Александерплац, где он размещался в здании Полицейского управления, на улицу Альт-Моабит (Alt-Moabit), в здание Уголовного суда, и сделал его открытым для публики²⁴.

Если почти все берлинские адреса в «Короле, даме, валете» фиктивны или приближительны, то изображение тех гламурных сторон берлинской жизни, о которых шла речь в начале статьи, весьма точно и выдает близкое знакомство Набокова с массовой городской культурой веймарской Германии. Провинциал Франц первым делом обращает внимание на модную одежду («некоторые прохожие были чудесно, прямо чудесно одеты! Например: клетчатые шаровары, подобранные мешком ниже колена <...>. Затем был щеголь в двубортном пиджаке, очень широком в плечах и донельзя обтянутом на бедрах <...>. И превосходные были шляпы, и галстуки как пламя, и какие-то голубиные гетры» – II, 159–160) и сам быстро ухватывает повадки «модных щеголей». По воскресеньям он, подражая им, фланирует по «нарядной улице в западной части города» (имеется в виду Курфюрстендамм) особой походкой: «состояла она в том,

²³ См.: Berlin und Umgebung 1927: 40 (2-й пар.); Berlin und Umgebung 1921: 14.

²⁴ См.: Zimmer 2001: 72–75; Zimmer, D. E. Nabokov's Berlin. Presentation at the International Vladimir Nabokov Symposium. St. Petersburg, July 15, 2002. – <http://www.dezimmer.net/Root/nabberlin2002.htm>

чтобы, вытянув и скрестив руки (непрерменно в хороших перчатках) на животе, – будто придерживаешь пальто, – ступать очень медленно и плавно, выкидывая ноги носками врозь» (II, 208). Троица героев романа – «валет» Франц, «король» Драйер и его неверная «дама» Марта, изменяющая ему с «валетом» и планирующая его убийство, – окружены рекламой разного вида, печатной, световой, витринной, и в большой степени подвержены ее воздействию. Драйер, «случайный коммерсант», который видит в торговле своего рода эрзац творчества или спорта, увлекается идеей создания движущихся манекенов, но потом, когда изобретатель демонстрирует ему готовые фигуры, теряет к ним интерес: «Эти электрические лунатики двигались слишком однообразно, и что-то неприятное было в их лицах <...> – от них теперь веяло скукой» (II, 296)²⁵.

Большое внимание уделено в романе и «модерной» культуре развлечений. Драйер много занимается спортом (гимнастика, горные лыжи, теннис) и безуспешно пытается приохотить к этому племянника; Франц и особенно Марта любят кино, а когда обманутый муж уезжает на лыжный курорт, ходят по вечерам танцевать в модные танцзалы и кафе; все втроем они отправляются на спектакль варьете в один из больших берлинских залов – судя по описанию программы и тесных лож, в „Scala“ (см. илл. 3). Их реакция на представление выдает различие характеров и вкусов.

Жизнелюбивый весельчак Драйер приходит в восторг от веселых цирковых номеров, а тупые похотливые любовники млеют от сладкой, тягучей, «созвучной их любви» мелодии, которую в полутьме играет скрипачка, попеременно освещаемая то розовым, то зеленым светом (сочетание цветов, которое у Чехова в «Трех сестрах» символизирует дурной вкус). Позиция Набокова по отношению к новой немецкой индустрии развлечений совершенно ясна. Он готов принять в ней то, что эстетически и этически безобидно и носит игровой и соревновательный характер, но отвергает и критикует все пошлое, агрессивное, дегуманизирующее человека.

²⁵ О коммерциализированной культуре Веймарской Германии как главном контексте романа см.: Parker 2018: 390–416; Rubins 2022: 369–389.



Илл. 3

Амбивалентный образ Берлина и его жителей, как автохтонов, так и пришельцев из России, созданный Набоковым в прозе второй половины 1920-х годов, – образ, который резко отличался от одномерных филиппик его русских современников, – получил свое развитие в следующем десятилетии. Постепенно набоковский Берлин, в первую очередь западный, приобретает все более определенные очертания. Думаю, не прав немецкий журналист Томас Урбан, предположивший, что Набоков «по-настоящему Берлина и не знал» и только во время прогулок с новорожденным сыном в 1934 году «у него появилось пространственное представление» о городе (Урбан 2014: 140). Уже в «Подвиге» (1931–1932) берлинские маршруты героя довольно точно соответствуют реальной топографии. В свой первый приезд Мартын находит «те улицы <...>, тот перекресток, ту площадь, которые он видел в детстве» (некоторые из них названы), и даже посещает когда-то напугавший его «пассажный паноптикум», теперь потерявший «свою страшную прелесть» (III, 196)²⁶. В

²⁶ Имеется в виду „Kaiser-Galerie Panoptikum“, находившийся в крытом пассаже на углу Унтер-ден-Линден и Фридрихштрассе. Сам Набоков вместе с братом Сергеем под присмотром гувернера провел в Берлине три месяца осенью 1910 г., куда их отправили

последний раз он ненадолго останавливается в Берлине на пути в Латвию, откуда собирается перейти советскую границу. Приехав на Ангальтский вокзал (Anhalter Bahnhof; разрушен во время Второй мировой войны), расположенный в западной части города, Мартын отправляется на вокзал Фридриха (Friedrichstraße Bahnhof) на востоке – сначала пешком, а потом на автобусе, который проезжает под аркой Бранденбургских ворот²⁷. Затем на такси едет в латвийское консульство за визой через Тиргартен и Гераклов мост (Herculesbrücke; разрушен во время войны)²⁸, замечая на мосту недавно отреставрированного «каменного льва Геракла» (III, 232–234) (см.: Zimmer 2001: 57).

По нескольким едва заметным деталям в «Камере обскуре» Дитеру Циммеру удалось установить адреса двух берлинских квартир главного героя – семейной на Kleiststraße, где он жил с женой и дочерью, и той, где поселился с любовницей (Kaiserallee 56)²⁹.

лечить зубы. В английском варианте автобиографии он вспоминал, что из всех дневных берлинских развлечений Сергей больше всего любил паноптикум в пассаже, отходящем от Унтер-ден-Линден, а он сам – магазин бабочек в другом конце того же пассажа (см.: Nabokov 1966: 204–205). По хронологии романа, предложенной Н. Букс и приуроченной к общепринятой хронологии «Евгения Онегина», первую поездку Мартына в Берлин следует датировать апрелем 1923 г. (см.: Букс 1998: 66–68). В таком случае посещение паноптикума следует признать анахронизмом, поскольку он был закрыт в конце 1922 г., а в феврале 1923 г., как сообщали немецкие газеты, восковые фигуры из него распродавались на аукционе. Этому событию Йозеф Рот посвятил очерк «Философия паноптикума» в газете „Berliner Börsen-Courier“ за 25 февраля. Он начинался так: «В пассаже “Унтер ден Линден” проходит исторический аукцион: распродается последний берлинский паноптикум. Целый мир воска, курьезов, поддельного сходства и неподдельного ужаса идет с молотка оптом и в розницу» (Рот 2013: 18). Как представляется, время действия «Подвига» точному исчислению не поддается; к схожему выводу пришел и Г. Утгоф в докладе «“Там проходил Норд-Экспресс”: Из материалов к творческой истории романа В. Набокова-Сирина “Подвиг”» на семинаре памяти Ю. М. Лотмана (Тарту, 26–28 февраля 2023 г.)

²⁷ О мотивировке и символике этого не вполне обычного маршрута см. комментарий А. Долинина и Г. Утгофа (III, 740–741).

²⁸ В 1920-е годы генеральное консульство Латвийской Республики дважды меняло свой адрес. Сначала оно находилось на Belle-Alliance-Straße 14a, затем на Viktoriastraße 31 и, наконец, на Burggrafenstraße 13, куда, судя по маршруту такси, и направляется Мартын. Этот адрес лучше соотносится с временем написания, чем с предполагаемым временем действия романа.

²⁹ См.: <http://www.dezimmer.net/Root/nabberlin2002.htm>

В третьей главе «Дара» Набоков очень точно описал дом странной архитектуры на Несторштрассе, 22, в котором они с женой снимали квартиру с 1932 по 1936 г. и куда он поселил Федора Годунова-Чердынцева (IV, 342–343, 354–355)³⁰. Подробно описан и проход героя от Виттенбергской площади (Wittenbergplatz) мимо знаменитого универмага KDW к русскому книжному магазину на неназванной Пассауэрштрассе (Passauer Straße 3), где он встречает множество русских знакомых (IV, 346–347)³¹. Сходными описаниями прогулок Федора изобилует пятая глава. Любопытный читатель легко может проследить по старой карте Берлина его путь от крематория, где он присутствовал на церемонии прощания с Александром Яковлевичем Чернышевским, по улице Гогенцоллерндам до площади Фербеллинер (Fehrbelliner Platz) и Прусского парка (IV, 488–489)³², или от дома до пляжа в Груневальдском лесу (IV, 503–507)³³, или на автобусе к Штеттинскому вокзалу (IV, 533–534)³⁴.

Большое количество отсылок к разнообразным берлинским реалиям в прозе 1930-х годов – не только к определенным пространствам, но и к средствам передвижения, развлечениям, рекламам, модам и т. п. – отнюдь не означает, что Набоков ставил своей задачей фотографически точное изображение города. Во многих случаях он лишь создает иллюзию достоверности, а на самом деле изменяет реальные названия улиц или придумывает новые, удлиняет или укорачивает маршруты, подробно описывает места, которых не существует в действительности. Так, «Дар» начинается с переезда героя в дом «номер семь по Танненбергской улице», которая начиналась почтамтом и кончалась церковью, «как эпистолярный роман» (IV, 191–192). Название звучит весьма правдоподобно, потому что Танненбергские улицы имелись во многих городах Германии, а в Берлине существовала (и до сих пор существует) Танненбергская

³⁰ См.: Zimmer 2001: 96–99; Долинин 2019а: 215, 233, 255.

³¹ См.: Долинин 2019а: 240–242.

³² См.: Там же: 510–513.

³³ См.: Там же: 524–530.

³⁴ См.: Там же: 547–548.

аллея (Tannenbergallee). Однако это была именно пригородная аллея, а не городская улица; на ней находились дорогие виллы, а не доходные дома и дешевые лавки, и снять там квартиру бедный русский эмигрант при всем желании не смог бы. По-видимому, Набоков поселил Федора на несуществующей улице, чтобы напомнить о событии, с которого и для России, и для Германии начался настоящий, не календарный XX век, – о битве при деревне Танненберг в восточной Пруссии (26–30 августа 1914 г.), где немецкая армия под командованием будущего президента Германии Пауля фон Гинденбурга нанесла сокрушительное поражение русской армии генерала Самсонова. В послевоенной Германии эта победа легла в основу милитаристского патриотического мифа о великом прошлом и еще более великом будущем немецкого государства; в 1927 г. близ Танненберга на месте сражений был с большой помпой открыт большой мемориальный комплекс, а в августе 1934 г., когда Набоков начал работу над «Даром», здесь по личному приказу Гитлера торжественно похоронили скончавшегося Гинденбурга (см. илл. 4).

Думаю, Набоков не мог не учитывать идеологические импликации Танненберга, поскольку одна из основных антитез «Дара» – противопоставление индивидуальной творческой памяти художника (по его определению, особой формы воображения) ложной памяти коллективной, навязываемой человеку государством или влиятельным сообществом.

С въезда героя в новое жилище начинается и страшный рассказ Набокова «Королек» (1934; написан в июле 1933 г.), но его нарратор сразу же «обнажает прием», показывая, что место действия – дом где-то в пролетарских районах Берлина – есть фикция, создаваемая им *ad hoc* прямо на наших глазах, декорация без названия и локализации:

Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность: с кем больше хлопот, с тем кочевником или с этим – с молодым тополем, скажем, который рос поблизости, но теперь

Илл. 4. Фотография из журнала
«Иллюстрированная Россия»
(1934. № 34. 18 августа. С. 7)



НАМГНИТЬСЯ ВЪ В. ПРУССИИ ВЪ ОЗНАМЕНОВАНИЕ КИТНЫ ПОДЪ ТАННЕНБЕРГОМЪ
Здѣсь происходило недавно торжество погребения Гинденбурга.

давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда? Поторопитесь, пожалуйста.

Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал где ему приказано – у высокой кирпичной стены – целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы. Там и сям распределяются по двору: бочка, еще бочка, легкая тень листвы, какая-то урна и каменный крест, прислоненный к стене. И хотя все это только намечено и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди – братья Густав и Антон, – а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец – Романтовский (III, 629–630).

Далее в эту сцену Набоков вводит подробность, отсылающую к актуальному политическому событию – к выборам в Рейхстаг 5 марта 1933 г., после которых Гитлер установил полную диктатуру и окончательно уничтожил многопартийную демократию:

В блеске солнца остались тележка с книгами, бочка, другая бочка, мигающий тополек и надпись дегтем на кирпичной стене. Голосуйте за список номер такой-то. Ее перед выборами намалевали, вероятно, братья.

Мы устроим мир так: всяк будет потен, и всяк будет сыт. Будет работа, будет что жрать, будет чистая, теплая, светлая... (III, 630)

Хотя номер партийного списка не назван, нет никакого сомнения, что имеется в виду список номер 1, с которым на выборы шла национал-социалистическая германская рабочая партия (NSDAP) Гитлера. Ее лозунгом была аллитеративная формула из трех слов (см. предвыборный плакат на илл. 5): „Arbeit und Brot“ (‘труд и хлеб’), которую Набоков пародирует оборванными стихами в конце последней цитаты. Чуть ниже она дается еще раз, но в краткой форме, приближенной к оригиналу: «...мир будет потен и сыт» (III, 631).

Рассказ, заканчивающийся тем, что brutальные братья (один из них носит усы, подстриженные трапецией, как у Гитлера) убивают нового соседа, загадочного книгочея Романтовского (на самом деле фальшивомонетчика), в котором они видят непонятого и ненавистного Другого, тогда следует читать как исследование одномерного агрессивного сознания *Homo hitlericus*, продолженное потом в «Облаке, озере, башне», как своего рода предчувствие Холокоста.

Подводя итоги, можно сказать, что Набоков был единственным русским писателем, которому удалось сделать Берлин основным местом действия своей прозы. Персонажи двух десятков его рассказов и всех романов 1920–30-х годов, за исключением «Приглашения на казнь», как русские эмигранты, так и автохтоны, либо



Илл. 5

живут в Берлине, либо посещают его. «Даже Берлин может быть таинственным», – декларирует Набоков устами Годунова-Чердынцева в «Даре» (IV, 357), и город, созданный его воображением и наблюдениями, подтверждает эту максиму. Вальтер Беньямин, рецензируя замечательную книгу своего друга и соавтора Франца Хесселя (Franz Hessel, 1880–1940), коренного берлинца, «Прогулки по Берлину» („Spazieren in Berlin“, 1929), заметил, что большинство описаний городов принадлежит приезжим: «Только на чужака (*Fremde*) производит впечатление то, что происходит на поверхности, экзотичное, живописное» (Benjamin 1991: 194). Набоков, несомненно, был таким чужаком, чей образ Берлина лишен исторической глубины, но в контексте русской литературы, для которой этот образ предназначался, она и не требовалась. Достаточно было того, что, в отличие от всех своих русских современников, Набоков смог описать чужой и чуждый ему город без предубеждений и пристрастия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Адамович Г. В., Кантор М. Л. 1936. Якорь: Антология зарубежной поэзии / Сост. Г. В. Адамович и М. Л. Кантор. Berlin: Петрополис.
- Анциферов Н. П. 1991. Душа Петербурга. – Анциферов Н. П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб.: Лениздат. С. 24–175.
- Асеев Н. Н. 1964. Берлин. – Асеев Н. Н. Собр. соч.: В 5-ти тт. Т. 5: Проза: 1916–1963. М.: Издательство «Художественная литература». С. 378–384.
- Белый А. 1924. «Одна из обителей царства теней». Л.: Государственное издательство.
- Белый А., Иванов-Разумник 1998. Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публикация, вступительная ст. и комментарии А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. Подготовка текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum; Феникс.
- Берберова Н. 1983. Курсив мой: Автобиография: В 2-х тт. 2-е изд., исправленное и дополненное. Т. I. New York: Russica Publishers.
- Букс Н. 1998. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение.
- Гессен И. В. 1979. Годы изгнания: Жизненный отчет. Paris: YMCA-Press.
- Горлин М. 1934. Ночами. – Современные записки. [Т.] LVI. С. 209.

- Горный С. 1937. Только о вещах. Berlin: Петрополис.
- Гуль Р. 1927. Жизнь на фукса. М.; Л.: Государственное издательство.
- Долинин А. 2019а. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство.
- Долинин А. 2019б. Три заметки о романе «Дар». – Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. Изд. 2-е, дополненное. СПб.: Symposium. С. 321–369.
- Лидин Вл. 1926. Великий материк. М.; Л.: Государственное издательство.
- Маяковский В. В. 1959. Доклад «Что делает Берлин?». – Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. Т. 12: Статьи, заметки и выступления: Ноябрь 1917 – 1930. М.: Государственное издательство художественной литературы. С. 462–464.
- Мильчина В. 2019. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831–1834). М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС.
- Набоков (Сиринъ) В. 1999–2000. Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт. СПб.: Симпозиум.
- Набоков В. 2019. Письма к Вере / Комментарии Ольги Ворониной и Брайана Бойда. Вступительная ст. Брайана Бойда. Пер. ст. и комментариев Александры Глебовской. СПб.: «Азбука-Аттикус».
- Пастернак Б. Л. 2003. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11-ти тт. Т. II: Спекторский. Стихотворения: 1930–1959 / Сост. и комментарии Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: Слово/Slovo.
- Пастернак Б. Л. 2004. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11-ти тт. Т. VII: Письма: 1905–1926 / Сост. и комментарии Е. В. Пастернак и М. А. Рашковской. М.: Слово/Slovo.
- Пеньковский А. Б. 2012. Исследования поэтического языка пушкинской эпохи: Филологические исследования / Под общей ред. И. А. Пильщикова. М.: Знак.
- Ронен О. 1999. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». – Звезда. № 4. С. 164–172.
- Рот Й. 2013. Берлин и окрестности / Пер. с нем и сост. М. Рудницкого. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Савич О. 1926. Пансион фон-Оффенберг. – Красная новь. Кн. 8. С. 31–56.
- Справочник-Альманах 1922. Справочник-Альманах: С 8 портретами, 2 диаграм. и политической картой Европы / Под ред. Г. В. Франка. Берлин: Книгоиздательство „Аргонавты“.

- Сегал С. 1923. Русская жизнь в Берлине. – Русский иллюстрированный мир (Вена). № 1. С. 12.
- Тиме Г. А. 2011. Путешествие Москва – Берлин – Москва: Русский взгляд *другого*: 1919–1939. М.: РОССПЭН.
- Толстой А. Н. 1924. Черная пятница: Рассказы 1923–1924 гг. Л.: Издательство «Атеней».
- Третьяков С. М. 1991. Люди одного костра. – Третьяков С. М. Страна-перекресток: Документальная проза. М.: Советский писатель. С. 307–440.
- Урбан Т. 2014. Русские писатели в Берлине в 20-е годы XX века / Пер. Т. Цапалиной. СПб.: Лики России.
- Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. 1983. Русский Берлин 1921–1923: По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: YMCA-Press.
- Ходасевич Вл. 1983. Собр. соч. / Под ред. Дж. Мальмстада и Р. Хьюза. Т. 1: Стихотворения. Ann Arbor: Ardis.
- Шкловский В. 1923. Zoo, или Письма не о любви. Берлин: Геликон.
- Шкловский В. Б. 1990. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова. М.: Советский писатель.
- Шлегель К. 2004. Берлин, Восточный вокзал: Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918–1945) / Пер. с нем. Л. Лисюткиной. М.: Новое литературное обозрение.
- Эренбург И. Г. 1990. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3-х тт. / Изд. исправленное и дополненное. Т. 1. М.: Советский писатель.
- Эренбург И. Г. 1991a. Письма другу. – Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 4: Очерки. Репортажи. Эссе: 1922–1939. М.: Издательство «Художественная литература». С. 7–27.
- Эренбург И. Г. 1991b. Пять лет спустя. – Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 4: Очерки. Репортажи. Эссе: 1922–1939. М.: Издательство «Художественная литература». С. 28–56.
- Baker, J., Bouillon, J. 1977. Josephine / Translated by Mariana Fitzpatrick. New York: Harper & Row.
- Baudelaire, Ch. 1919. De l'amour. Paris: Société anonyme d'édition et de librairie.
- Baudelaire, Ch. 1923. Le peintre de la vie moderne. – Œuvres complètes de Charles Baudelaire / Édition critique par F.-F. Gautier. T. IV : L'art romantique. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française. P. 207–260.

- Baum, V. 1964. *It Was All Quite Different: The Memoirs of Vicki Baum*. New York: Funk & Wagnalls.
- Benjamin, W. 1991. *Die Wiederkehr des Flaneurs*. – Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. [Bd.] III: *Kritiken und Rezensionen* / Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 194–199.
- Berlin und Umgebung 1921. *Berlin und Umgebung: Handbuch für Reisende von Karl Bædeker*. Mit 4 Karten, 9 Plänen und 17 Grundrissen. 19. Auflage. Leipzig: Karl Bædeker.
- Berlin und Umgebung 1927. *Berlin und Umgebung: Handbuch für Reisende von Karl Bædeker*. Mit 3 Karten, 11 Plänen und 17 Grundrissen. 20. Auflage. Leipzig: Karl Bædeker.
- Dolinin, A. 2000. “The Stepmother of Russian Cities”: Berlin of the 1920s through the Eyes of Russian Writers. – *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia* / Ed. by G. Barabtarlo. New York; Oxford: Berghahn Books. P. 225–240.
- Freise, M., Korkowsky, B. 2011. *Drei Gleisdreiecke: Boris Pasternak, Viktor Šklovskij und Joseph Roth sehen Berlin*. – *Germanoslavica: Zeitschrift für germano-slawische Studien*. Jahrgang 22. Heft 1. S. 1–20.
- Gay, P. 1970. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York: Harper & Row.
- Hake, S. 1994. *Urban Spectacle in Walter Ruttmann’s Berlin: Symphony of the Big City*. – *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic* / Ed. by Th. W. Kniesche and S. Brockmann. Columbia, SC: Camden House. P. 127–142.
- Haxthausen, Ch. W., Suhr, H. 1990. *Berlin: Culture and Metropolis* / Ed. by Ch. W. Haxthausen and H. Suhr. Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press.
- Herbert, R. L. 1991. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press.
- Isherwood, Ch. 1954. *The World in the Evening*. New York: Random House.
- Jonge, A. de. 1978. *The Weimar Chronicle: Prelude to Hitler*. New York; London: Paddington Press.
- Kaes, A., Jay, M., Dimendberg, E. 1994. *The Weimar Republic Sourcebook* / Ed. by A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Kniesche, Th. W., Brockmann, S. 1994. *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic* / Ed. by Th. W. Kniesche and S. Brockmann. Columbia, SC: Camden House.

- Kracauer, S. 1990. Straße ohne Erinnerung. – Kracauer, S. Schriften. Bd. 5.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 170–174.
- Laqueur, W. 1974. Weimar: A Cultural History: 1918–1933. New York: G. P. Putnam's Sons.
- MacDonogh, G. 1997. Berlin: A Portrait of Its History, Politics, Architecture, and Society. New York: St. Martin's Press.
- Metzger, R., Brandstätter, Ch. 2007. Berlin: The Twenties. New York: Abrams.
- Metzger, R., Burmeister, R., Novotny, M., Zitzlsperger, U. 2017. Berlin in the 1920s. Köln: Taschen.
- Mierau, F. 1990. Russen in Berlin: Literatur, Malerei, Theater, Film: 1918–1933 / Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Nabokov, N. 1975. Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan. New York: Atheneum.
- Nabokov, V. 1966. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Parker, L. 2018. The Shop Window Quality of Things: 1920s Weimar Surface Culture in Nabokov's *Korol', dama, valet*. – Slavic Review. Vol. 77. No. 2. P. 390–416.
- Proust, A. 1913. Edouard Manet : souvenirs / Publiés par A. Barthélemy. Paris: Librairie Renouard.
- Rubins, M. 2022. Западная массовая культура 1920–1930-х гг. в перспективе русской эмигрантской прозы (В. Набоков, *Король, дама, валет* и И. Одоевцева, *Зеркало*). – Revue des Études Slaves. T. XCIII. F. 2–3 : L'histoire de la littérature russe : nouvelles perspectives. P. 369–389.
- Schlögel, K. 1995. Russische Emigration in Deutschland: 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg / Hrsg. von Karl Schlögel. Berlin: Akademie Verlag.
- Schütz, E. 1994. Beyond Glittering Reflections. – Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic / Ed. by Th. W. Kniep and S. Brockmann. Columbia, SC: Camden House. P. 119–126.
- Spender, S. 1994. World Within World: The Autobiography of Stephen Spender. New York: St. Martin's Press.
- Spengler, O. 1970. The Decline of the West / Authorised Translation with Notes by Charles Francis Atkinson. Vol. 2: Perspectives of World History. New York: Alfred A. Knopf.
- Utkin, R. 2023. Charlottengrad: Russian Culture in Weimar Berlin. Madison: University of Wisconsin Press.

- Walter, B. 1946. *Theme and Variations: An Autobiography*. New York: Alfred A. Knopf.
- Zimmer, D. E. 2001. *Nabokov's Berlin*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.
- Zuckmayer, C. 1940. *Second Wind / With an Introduction by Dorothy Thompson*. Translated by E. R. Hapgood. London: Harrap.
- Zuckmayer, C. 1966. *Als wär's ein Stück von mir: Horen der Freundschaft*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

REFERENCES

- Antsiferov, N. P. "Dusha Peterburga." In "*Nepostizhimyi gorod...*": *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo*, 24–175. Peterburg Pushkina. Saint Petersburg: Lenizdat, 1991.
- Aseev, N. "Berlin." In *Sobranie sochinenii*. 5 vols. Vol. 5, *Proza: 1916–1963*. Moscow: Izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura," 1964.
- Baker, J. and J. Bouillon. *Josephine*. Translated by Mariana Fitzpatrick. New York: Harper & Row, 1977.
- Baudelaire, Ch. *De l'amour*. Paris: Société anonyme d'édition et de librairie, 1919.
- . "Le peintre de la vie moderne." In *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Édition critique par F.-F. Gautier*. Vol. 4, *L'art romantique*, 207–60. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- Baum, V. *It Was All Quite Different: The Memoirs of Vicki Baum*. New York: Funk & Wagnalls, 1964.
- Belyi, A. "Odná iz obitelei tsarstva tenei". Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Belyi, A. and Ivanov-Razumnik. *Andrei Belyi i Ivanov-Razumnik: Perepiska*. Edited by A. V. Lavrov, John Malmstad and T. V. Pavlova. Prefaced and annotated by A. V. Lavrov and John Malmstad. Saint Petersburg: Athenaeum; Phoenix, 1998.
- Benjamin, W. "Die Wiederkehr des Flaneurs." In *Gesammelte Schriften*. Vol. 3, *Kritiken und Rezensionen*. Edited by Hella Tiedemann-Bartels, 194–99. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Berberova, N. *Kursiv moi: Avtobiografiia*. 2 vols. 2nd rev. and exp. ed. Vol. 1. New York: Russica Publishers, 1983.
- Berlin: Culture and Metropolis*. Edited by Charles Werner Haxthausen and Heidrun Suhr. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1990.

- Berlin und Umgebung: Handbuch für Reisende von Karl Bædeker. Mit 4 Karten, 9 Plänen und 17 Grundrissen. 19. Auflage.* Leipzig: Karl Bædeker, 1921.
- Berlin und Umgebung: Handbuch für Reisende von Karl Baedeker. Mit 3 Karten, 11 Plänen und 17 Grundrissen. 20. Auflage.* Leipzig: Karl Baedeker, 1927.
- Buhks, N. *Eshafot v khrustal'nom dvortse: O russkikh romanakh Vladimira Nabokova.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.
- Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic.* Edited by Thomas W. Kniesche and Stephen Brockmann. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- Dolinin, A. "The Stepmother of Russian Cities': Berlin of the 1920s through the Eyes of Russian Writers." In *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia.* Edited by Gennady Barabtarlo, 225–40. New York; Oxford: Berghahn Books, 2000.
- . *Kommentarii k romanu Vladimira Nabokova "Dar."* Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019.
- . "Tri zametki o romane 'Dar'." In *Istinnaia zhizn' pisatel'ia Sirina: Raboty o Nabokove.* 2nd rev. ed., 321–69. Saint Petersburg: Symposium, 2019.
- Ehrenburg, I. G. *Liudi, gody, zhizn': Vospominaniia.* 3 vols. Rev. and exp. ed. Vol. 1. Moscow: Sovetskii pisatel', 1990.
- . "Pis'ma drugu." In *Sobranie sochinenii.* 8 vols. Vol. 4, *Ocherki. Reportazhi. Esse: 1922–1939*, 8–27. Moscow: "Khudozhestvennaia literatura," 1991.
- . "Piat' let spustia." In *Sobranie sochinenii.* 8 vols. Vol. 4, *Ocherki. Reportazhi. Esse: 1922–1939*, 28–56. Moscow: "Khudozhestvennaia literatura," 1991.
- Fleishman, L., R. Hughes and O. Raevsky Hughes. *Russkii Berlin 1921–1923: Po materialam arkhiva B. I. Nikolaevskogo v Guverovskom institute.* Paris: YMCA-Press, 1983
- Freise, M. and B. Korkowsky. "Drei Gleisdreiecke: Boris Pasternak, Viktor Šklovskij und Joseph Roth sehen Berlin." *Germanoslavica: Zeitschrift für germano-slawische Studien.* 22, no. 1 (2011): 1–20.
- Gay, P. *Weimar Culture: The Outsider as Insider.* New York: Harper & Row, 1970.
- Gessen, I. *Gody izgnaniia: Zhiznennyi otchet.* Paris: YMCA-Press, 1979.
- Gorlin, M. "Nochami." *Sovremennye zapiski* 56 (1934): 209.
- Gornyi, S. *Tol'ko o veshchakh.* Berlin: Petropolis, 1937.
- Gul', R. *Zhizn' na fuksa.* Moscow and Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1927.
- Hake, S. "Urban Spectacle in Walter Ruttmann's Berlin: Symphony of the Big City." In *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar*

- Republic*. Edited by Thomas W. Kniesche and Stephen Brockmann, 127–42. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- Herbert, R. L. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Iakor'. *Antologiiia zarubezhnoi poezii*. Edited by G. V. Adamovich and M. L. Kantor. Berlin: Petropolis, 1936.
- Isherwood, Ch. *The World in the Evening*. New York: Random House, 1954.
- Jonge, A. de. *The Weimar Chronicle: Prelude to Hitler*. New York and London: Paddigton Press, 1978.
- Khodasevich, Vl. *Sobranie sochinenii*. Edited by John Mal'mstad and Robert Hughes. Vol. 1, *Stikhotvoreniia*. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- Kracauer, S. "Straße ohne Erinnerung." In *Schriften*. Vol. 5.3, 170–74. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Laqueur, W. *Weimar: A Cultural History: 1918–1933*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1974.
- Lidin, Vl. *Velikii materik*. Moscow and Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926.
- MacDonogh, G. *Berlin: A Portrait of Its History, Politics, Architecture, and Society*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Mayakovskiy, V. V. "Doklad 'Chto delaet Berlin?'" In *Polnoe sobranie sochinenii*. 13 vols. Vol. 12, *Stat'i, zametki i vystupleniia: Noiabr' 1917–1930*, 462. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1959.
- Mil'china, V. *Parizhane o sebe i svoem gorode: "Parizh, ili Kniga Sta i odnogo" (1831–1834)*. Moscow: Izdatel'skii dom "Delo" RANKhiGS, 2019.
- Metzger, R. and Ch. Brandstätter. *Berlin: The Twenties*. New York: Abrams, 2007.
- Metzger, R., R. Burmeister, M. Novotny and U. Zitzlsperger. *Berlin in the 1920s*. Köln: Taschen, 2017.
- Nabokov, N. *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan*. New York: Atheneum, 1975.
- Nabokov, V. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1966.
- . *Sobranie sochinenii russkogo perioda*. 5 vols. Saint Petersburg: Symposium, 1999–2000.
- . *Pis'ma k Vere*. Prefaced by Brian Boyd. Annotated by Olga Voronina and Brian Boyd. Preface and annotations translated by Aleksandra Glebovskaia. Saint Petersburg: "Azbuka-Attikus," 2019.

- Parker, L. "The Shop Window Quality of Things: 1920s Weimar Surface Culture in Nabokov's *Korol', dama, valet*." *Slavic Review* 77, no. 2 (2018): 390–416.
- Pasternak, B. L. *Polnoe sobranie sochinenii s prilozheniiami*. 11 vols. Vol. 2, *Spektorskii. Stikhotvoreniia: 1930–1959*. Edited and annotated by E. B. Pasternak and E. V. Pasternak. Moscow: Slovo/Slovo, 2003.
- . *Polnoe sobranie sochinenii s prilozheniiami*. 11 vols. Vol. 7, *Pis'ma: 1905–1926*. Edited and annotated by E. V. Pasternak and M. A. Rashkovskaia, 418–21. Moscow: Slovo/Slovo, 2004.
- Pen'kovskii, A. B. *Issledovaniia poeticheskogo iazyka pushkinskoi epokhi: Filologicheskie issledovaniia*. Edited by I. A. Pil'shchikov. Moscow: Znak, 2012.
- Proust, A. *Edouard Manet: souvenirs*. Published by A. Barthélemy. Paris: Librairie Renouard, 1913.
- Ronen, O. "Puti Shklovskogo v 'Putevoditele po Berlinu'." *Zvezda* 4 (1999): 164–72.
- Roth, J. *Berlin i okrestnosti*. Translated from the German by M. Rudnitskii. Moscow: Ad Marginem Press, 2013.
- Rubins, M. "Zapadnaia massovaia kul'tura 1920–1930-kh godov v perspektive russkoi emigrantskoi prozy (V. Nabokov, *Korol', dama, valet* i I. Odoevtseva *Zerkalo*)." *Revue des Études Slaves* 93, no. 2–3, *L'histoire de la littérature russe: nouvelles perspectives* (2022): 369–89.
- Russen in Berlin: Literatur, Malerei, Theater, Film: 1918–1933*. Edited by Fritz Miernau. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1990.
- Savich, O. "Pansion von-Offenberg." *Krasnaia nov'* 8 (1926): 31–56.
- Schlögel, K. *Russische Emigration in Deutschland: 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg*. Edited by Karl Schlögel. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- . *Berlin, Vostochnyi vokzal: Russkaia emigratsiia v Germanii mezhdu dvumia vainami (1918–1945)*. Translated from the German by L. Lisiutkina. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.
- Schütz, E. "Beyond Glittering Reflections." In *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic*. Edited by Thomas W. Kniep and Stephen Brockmann, 119–26. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- Segal, S. "Russkaia zhizn' v Berline." *Russkii illiustrirovannyi mir* 1 (1923): 12.
- Shklovskii, V. *Zoo ili Pis'ma ne o liubvi*. Berlin: Helicon, 1923.
- . *Gamburgskii schet. Stat'i – vospominaniia – esse (1914–1933)*. Edited by A. Iu. Galushkin and A. P. Chudakov. Moscow: Sovetskii pisatel', 1990.

- Spender, S. *World Within World: An Autobiography*. New York: St. Martin's Press, 1994.
- Spengler, O. *The Decline of the West*. Authorised Translation with Notes by Charles Francis Atkinson. Vol. 2, *Perspectives of World-History*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Spravochnik-Al'manakh: S 8 portretami, 2 diagram. i politicheskoi karty Evropy*. Edited by G. V. Frank. Berlin: Knigoizdatel'stvo "Argonavty," 1922.
- Time, G. A. *Puteshestvie Moskva – Berlin – Moskva: Russkii vzgliad drugogo*. Moscow: ROSSPEN, 2011.
- Tolstoi, A. *Chernaia piatnitsa: Rasskazy 1923–1924 gg*. Leningrad: Izdatel'stvo "Atenaem," 1924.
- Tret'iakov, S. M. "Liudi odnogo kostra." In *Strana-Perekrestok: Dokumental'naia proza*, 307–440. Moscow: Sovetskii pisatel', 1991.
- The Weimar Republic Sourcebook*. Edited by Anton Kaes, Martin Jay and Edward Dimendberg. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.
- Urban, Th. *Russkie pisateli v Berline v 20-e gody 20 veka*. Translated by T. Tsapalina. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2014.
- Utkin, R. *Charlottengrad: Russian Culture in Weimar Berlin*. Madison: University of Wisconsin Press, 2023.
- Walter, B. *Theme and Variations: An Autobiography*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.
- Zimmer, D. E. *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2001.
- Zuckmayer, C. *Second Wind*. With an Introduction by Dorothy Thompson. Translated by E. R. Hapgood. London: Harrap, 1940.
- Zuckmayer, C. *Als wär's ein Stück von mir: Horen der Freundschaft*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1966.