

Н. В. Ламеко

(Минск, Белорусский государственный университет)

### ДИНАМИКА МЕГАПОЛИСА: БЕРЛИН В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ДЁБЛИНА И ГЕОРГА ГРОССА

Художники-модернисты первой половины XX в. уделяли большое внимание теме большого города, анализировали влияние цивилизации на человека и общество. В немецком искусстве показательно в этом смысле творчество экспрессионистов, предложивших амбивалентную трактовку мегаполиса. В их произведениях он предстает и как притягательный мир с безграничными возможностями, и как своеобразный земной ад, уничтожающий личность.

Среди немецких авторов, которые обратились к урбанистической тематике и предложили масштабный и динамичный образ современного мегаполиса, – писатель Альфред Дёблин (Alfred Döblin, 1878–1957) и живописец, график и писатель Георг Гросс (George Grosz, 1893–1959), известный также как Джордж Грос. Оба художника на определенном этапе своего творчества были близки экспрессионизму, обращались к поэтике «новой деловитости»; в их работах можно обнаружить схожие приемы создания городского пейзажа. У Дёблина наиболее объемно и содержательно город представлен в романе «Берлин, Александерплац» («Berlin, Alexanderplatz», 1929), у Гросса – в многочисленных графических и живописных работах времен Первой мировой войны и 1920–1930-х гг.: например, «Посвящение Оскару Паницце» («Widmung an Oskar Panizza», 1917–1918), «Германия. Зимняя сказка» («Deutschland. Ein Wintermärchen», 1917–1919), «Столпы общества» («Stützen der Gesellschaft», 1926).

Свидетели исключительно сложной исторической эпохи, Дёблин и Гросс изображают Берлин в годы политических потрясений, усиливающегося социального неравенства, роста нищеты, разгула преступности. Важнейший способ передачи городской атмосферы – описание общества; оба автора концентрируют внимание как на отдельных образах, так и на коллективной судьбе жителей Берлина. Дёблин показывает своего героя Франца Биберкопфа в криминальном мире, раскрывает тщетные попытки оставаться хорошим в окружении преступников, маргиналов, обманщиков. Его фраза «Я хочу быть порядочным» («Ich will anständig sein») – один из лейтмотивов романа о скитаниях человека во враждебном ему мире. Гросс, пожалуй, более беспощаден в воспроизведении мрачных реалий городской действительности. Обличая человеческие пороки, художник создает обширную галерею карикатурных образов, акцентирует внимание на наиболее распространенных «болезнях» горожан – идиотизме, склонности к насилию,

похоти, жажде наживы. Здесь сложно говорить о стремлении к порядочности. Гросс настолько точно подметил ключевые качества характерных представителей своего времени, что появилось определение «гроссовские типажи» (*die Grosz-Typen*), вошедшее в словесный обиход даже не связанных с искусством людей. Среди наиболее заметных – разжиревшие господа с сигарой в зубах, высшие военные чины с искаженными от злобы лицами, уводящие пожилые проститутки. Им противопоставлены хмурые рабочие, одноногие инвалиды войны, нищие. Поэтика контраста присутствует и на композиционном уровне: ряд произведений Гросса построен по принципу диптиха, в одной части которого – зарисовка жизни городской бедноты или рабочих, а в другой – карикатура на потребителей чужого труда (например, «Откуда приходят дивиденды...» и «...куда они приходят» («Wo die Dividenden herkommen...» и «...wo sie hinkommen», 1921). Подобный прием использовался и другими художниками-модернистами. Так, можно вспомнить шедевр кинематографа экспрессионизма – «Метрополис» («Metropolis», 1927) Фрица Ланга и знаменитый триптих «Большой город (Метрополис)» («Großstadt (Metropolis)», 1927–1928) Отто Дикса. Кинофильм Ланга – созвучное основной идее вышеупомянутой работы Гросса повествование об огромном футуристическом городе, разделенном на две части. В верхнем пространстве царит роскошь, его населению доступно практически все. Нижний город – обиталище рабочих, обслуживающих гигантские машины, которые поддерживают функционирование всего Метрополиса, но одновременно уничтожают человеческие жизни. Этот фильм не о Берлине, тем не менее глобальные отличия в жизни разных классов – факт современной режиссуре городской действительности. Триптих же Дикса имеет непосредственное отношение к реальности. В его центральной части – изображение танцующих пар и джазовых музыкантов, отражающее атмосферу «золотых двадцатых»; на левой створке – солдат на деревянных протезах и костылях в окружении проституток; на правой – группа продажных женщин рядом с безногим нищим, который просит милостыню. С помощью контрастов и типизации Гросс, Дикс и Ланг создают всеохватную картину противоречивого города с его радостью, наслаждением, беззаботностью, а также болью, страхами и муками.

Похожее можно найти и у Дёблина. Помимо детально разработанной линии главного героя – Франца Биберкопфа – автор вводит в повествование образы многочисленных берлинцев, судьбы которых могут быть полярными, но сплетаются в целостное полотно разнородного общества конца 1920-х гг. Главные же герои романа «Берлин, Александерплац» более многогранны, нежели персонажи на карикатурах Гросса. Они обнаруживают как положительные, так и отрицательные качества (отсидевший срок за убийство Франц в новой жизни стремится оставаться добрым, бескорыстно ему помогает содержанка Ева). При этом очевидно тяготение писателя и его

героев к полюсу Добра. В финале романа звучит один из ключевых экспрессионистских мотивов – необходимость единения и братства, позволяющего человеку удержаться и не погибнуть. Можно снова провести параллель с ланговским фильмом, на этот раз в концептуальном плане. Девиз «Метрополиса» – фраза: «Mittler zwischen Hirn und Hände muss das Herz sein» («Посредником между головой и руками должно быть сердце»), которая обрамляет в виде титров всю историю, – утопический призыв к примирению разных классов («головы» – управляющих и «рук» – рабочих). На протяжении всего повествования и писатель, и режиссер используют характерные для эстетики экспрессионизма массовые сцены для усиления данной идеи.

Однако массовые сцены у Дёблина могут иметь и другой смысл, также присутствовавший в экспрессионистском искусстве: одиночество в толпе. Это сильно заметно во второй книге романа, где Франц ищет жильё и работу в Берлине и сталкивается с препятствиями. В таком же свете предстают многие массовые зарисовки Гросса. Так, в графической работе «Берлин, Фридрихштрассе» («Berlin, Friedrichstraße», 1918) художник изображает одно из наиболее оживленных мест города в час большого скопления людей. Почти все персонажи картины двигаются в разных направлениях символически расширенного пространства улицы, что свидетельствует об их разобщенности и чуждости друг другу. Автор и здесь прибегает к карикатуре, подчеркивая в людях определенные качества, гипертрофирует отдельные черты. Среди изображенных особое внимание привлекают фигуры нищего, чей облик напоминает скорее изголодавшееся животное, нежели человека, и прохожего с черепообразным лицом, навевающего мысль о приближении гибели и торжестве упадка. Кстати, искажение черт лица до маски смерти – один из частотных приемов Гросса, используемый автором как в графических, так и в живописных работах. Этот мотив в творчестве немецкого художника можно сравнить с ключевой философской идеей поэмы англо-американского модерниста Томаса Стернза Элиота «Бесплодная земля» («The Waste Land», 1922) – идеей «смерти при жизни», отражающей духовное состояние общества в кризисную, трагическую эпоху.

При создании панорамы немецкой действительности Дёблин и Гросс широко задействуют коллаж. Для представителя визуальных искусств Гросса он органичен, более того, показателен в контексте его связей с движением дадаистов, активно эксплуатировавших данный прием. Сочетание разнородных элементов в пространстве единого художественного целого концептуально важно для художника, который стремится к всестороннему охвату действительности. Помимо создания настоящих коллажей («Даум выходит замуж за своего педантичного автомата Джорджа» – «Daum marries her pedantic automaton George», 1920; «Виновный остается неузнанным» – «Der Schuldige bleibt unerkannt», 1919) Гросс имитирует коллажную технику в ряде своих живописных работ («Облик города» – «Stadtgesicht», 1928–1929;

«Германия. Зимняя сказка»). Последняя своим названием отсылает к поэме Генриха Гейне и представляет собой сатиру на немецкую идеологию. В центре изображен оплот германской государственности – завтракающий мещанин с ножом и вилкой в руках, традиционный в искусстве символ косности и консервативности. В нижней части картины – «столпы» общества: военный, священник и школьный учитель, неизменные участники воспитания и пропаганды, смотрят в разные стороны и будто держат в прицеле внимания все общество. Значимая деталь – газета на столе: мещанин поглощает вместе с едой и шнапсом те новости, которыми его «кормят» зависимые от правительства средства массовой информации. Нож с испачканным лезвием напоминает орудие убийства; обнаженная на заднем плане ассоциируется с разгулом плотских страстей; оторвавшиеся от земли собор, дома и фабрики символизируют зыбкость и неустойчивость мира. Художник придает деталям картины разный вектор (изображенные под углом, будто сталкивающиеся здания или разнонаправленные фигурки бегущих людей), в результате чего коллаж приобретает динамичный, беспокойный характер. Подобным образом организовано пространство некоторых других произведений Гросса («Большой город» – «Die Großstadt», 1916–1917; «Солнечное затмение» – «Sonnenfinsternis», 1926).

Урбанистические коллажи Дёблина также имеют социально-критический подтекст, но это не единственная их функция. Задачей писателя было воссоздание уникального облика Берлина с элементами городской инфраструктуры и деталями повседневной жизни. Эксперимент Дёблина напоминает Дублин в романе «Улисс» («Ulysses», 1922) Джеймса Джойса и Нью-Йорк в «Манхэттене» («Manhattan Transfer», 1925) Джона Дос Пассоса, сумевших подробно описать городскую жизнь начала XX в. В десятом эпизоде «Улисса» город представлен «в разрезе», герои показаны в разных частях Дублина в одно время. Такой же способ построения текста характерен и для Дёблина. В литературе в силу ее темпорального характера достичь эффекта simultaneity сложнее, чем в живописи, но немецкий автор успешно с этим справляется. Усиливают ощущение коллажности текстового пространства введенные в повествование фрагменты нелитературного происхождения (документальные факты, отрывки статей и песен, газетные заметки, реклама, объявления, рецепты, инструкции, письма, лозунги, судебные документы, прогнозы, графические иконки-символы). Все это помогает воссоздать специфическую атмосферу Берлина, в подробностях описать особенности быта и повседневной жизни горожан. Один из ярких примеров подобного можно найти в начале четвертой книги: «Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost... <...> Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmähhlicher getäuscht worden, nie wurde eine Nation schmähhlicher, ungerechter betrogen als das deutsche Volk... <...> Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett... <...> Als Bestimmungsort ist Berlin NW 52,

Moabit, 12a, anzugeben. – An Herrn Tollmann. In Angelegenheit Ihrer Tochter muß ich um weiteres Honorar, und zwar um 200 Mark bitten» [2, с. 123–125] («Пивные, рестораны, фруктовые и овощные лавки, бакалея и гастрономия... <...> Германцы! Братья по крови! Никогда ни один народ не обманывали так подло, ни одну нацию не предавали так позорно и гнусно, как предали нас! <...> Сон – лучшее лекарство, в кровати Штейнера ты спишь сном праведника... <...> Берлин NW 52, Моабит, 12-а. Господину Тольману. Я вынужден просить у Вас увеличения гонорара по делу Вашей дочери на сумму в 200 марок» [1, с. 139–143]).

Другой близкий коллажу прием, активно задействованный Дёблином в романе «Берлин, Александерплац», – монтаж. Оба они базируются на механическом соединении разных фрагментов, однако коллаж более пригоден для организации пространства, а монтаж – времени произведения. С помощью монтажа автор вводит в текст зарисовки больших людских и транспортных потоков, масштабных строительных работ. Этот кинематографический прием, вошедший в арсенал модернистских художественных средств, позволяет писателю передать ритм, динамику постоянно меняющегося города: «Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts im Boden... <...> Wie die Bienen sind sie über den Boden her. Die basteln und murksen zu Hunderten rum den ganzen Tag und die Nacht... <...> Von Osten her, Weißensee, Lichtenberg, Friedrichshain, Frankfurter Allee, türmen die gelben Elektrischen auf den Platz durch die Landsberger Straße... <...> O liebe Brüder und Schwestern, die ihr über den Alex wimmelt, gönnt euch diesen Augenblick, seht durch die Lücke neben der Artztwaage auf diesen Schuttplatz, wo einmal Jürgens florierte... <...> Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren meist an der Hand von Frauen. Sie alle aufzuzählen und ihr Schicksal zu beschreiben, ist schwer möglich, es könne nur bei einigen gelingen» [2, с. 165–168] («Бум, бум – перед закуской Ашингера на Алексе бухает паровой копер. Он вышиною с дом и шутя забивает в землю железные сваи... <...> Словно черви копошатся рабочие в земле. Сотни их тут! И рюют и возятся днем и ночью, не переставая... <...> Из восточных районов города, из Вейсензее, Лихтенберга, Фридрихсхайна, с Франкфуртераллее выезжают на Ландсбергерштрассе желтые трамваи и взапуски бегут к Алексу... <...> О возлюбленные братья и сестры, кишмя кишащие на Алексе, остановитесь на минуту и загляните в щель в заборе рядом с упомянутыми весами: на том месте, где недавно еще был богатый магазин Юргенса, вы увидите груды щебня... <...> Тут и мужчины, и женщины, и дети, детей большей частью ведут за руку. Перечислить их всех и описать судьбу каждого очень трудно. Это можно сделать лишь в отношении некоторых» [1, с. 191–195]). Показательно, что в приведенных примерах доминируют глаголы движения и образы изменяющихся объектов действительности, которые следуют друг за другом, как кадры фильма. Дру-

гие элементы киноэстетики у Дёблина – крупный план и панорама. В романе «Берлин, Александерплац» таковыми являются индивидуальные зарисовки и массовые сцены, которые нередко сочетаются в пределах единого текстового фрагмента (например, «da sitzt ein alter Mann mit einer Artztwaage» и «laufen über den Platz in Richtung Königstraße etwa 30 private Personen» [2, с. 167–168] – «... у забора сидит старик с медицинскими весами» и «бегущие по направлению к Кенигштрассе человек тридцать всякого звания» [1, с. 194–195]). Эта картина напоминает экспериментальный фильм Вальтера Рутмана «Берлин – симфония большого города» («Berlin – die Sinfonie der Großstadt», 1927), в котором на основе разрозненных документальных кадров воссоздан один день из жизни столицы Веймарской республики. Здесь также уделяется внимание всем аспектам берлинской действительности – промышленности, работе, развлечениям, отдыху. Режиссер тоже передает обусловленные социальным неравенством противоречия мегаполиса, отражает его индустриальный облик, фокусируется на отдельных контрастах (кадры с нищей матерью и детьми сменяются изображением ресторанных деликатесов, поглощаемых богатыми) и символических моментах (искаженное ужасом лицо и огромные глаза человека, собирающегося прыгнуть с моста). Фильм Рутмана и роман Дёблина объединяет ключевая черта – акцент на пульсирующем ритме города. Режиссер варьирует темп отдельных эпизодов, по мере развития действия (смена времени суток) они ускоряются либо замедляются. Писатель описывает ритм городской жизни с помощью монтажа разных по объему фрагментов. Еще одна черта, общая для этих произведений, – стремление передать музыку мегаполиса. Дёблин активно задействует ономатопею, имитирует звуки столицы; Рутман подбирает соответствующее музыкальное сопровождение Эдмунда Майзеля, в котором экспрессивные пассажи чередуются с лирическими. У художника Гросса, естественно, нет музыкальности в привычном смысле слова, однако специфическая цветопись порождает синестетический эффект за счет обилия цветовых контрастов и ярких «звучащих» красок.

Создание урбанистического пейзажа предполагает также детальное изображение архитектуры, улиц, транспорта. Дёблин и Гросс оперируют такими частотными для урбанистического искусства образами, как фабрики с дымящимися трубами, мосты, движущиеся трамваи и экипажи, универмаги, кафе, кинотеатры. Среди лейтмотивов у Гросса – изображение окон, причем как с фасадной, так и с внутренней стороны дома. В первом случае интересно изучать фигурки людей за стеклом: художник выхватывает наиболее типичные примеры поведения горожан. Это же придает работам полифоническое звучание: окно с силуэтом – будто отдельный голос в городской симфонии. Второй вариант – окна в интерьере, с неизменными очертаниями фабрик на горизонте. В контексте всего творчества автора эти символические, зеркально расположенные детали раскрывают две стороны

## Литература

1. *Дёблин, А.* Берлин, Александерплац: Повесть о Франце Биберкопфе / А. Дёблин; пер. с нем. Г. Зуккау под ред. Н. Португалова. СПб., 2000.
2. *Döblin, A.* Berlin, Alexanderplatz / A. Döblin. München, 2009.
3. *Schneede, U. M.* George Grosz : Der Künstler in seiner Gesellschaft / U. M. Schneede. Köln, 1989.

**Е. А. Зачевский**

*(Санкт-Петербургский политехнический университет)*