

А. И. ЖЕРЕБИН

Абсолютная реальность

«Молодая Вена»
и русская литература



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2009

ББК 83.3(0)5
Ж 59

Жеребин А. И.

Ж 59 Абсолютная реальность («Молодая Вена» и русская литература). — М.: Языки славянской культуры, 2009. — 160 с.

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0359-4

Австрийская литература и философия конца XIX — начала XX веков представлена в книге А. И. Жеребина как своеобразный национальный вариант общеевропейского модернизма, сформировавшийся на пересечении западных и русского влияний. В центре внимания автора — генезис эстетической концепции и первые высокие достижения представителей венской школы, писателей, входивших в литературную группу «Молодая Вена» (Г. Бар, А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь, П. Альтенберг) и ряда их современников. Оригинальность аналитической стратегии А. И. Жеребина заключается в том, что произведения австрийских авторов он впервые рассматривает в интертекстуальном пространстве русско-австрийского диалога, по преимуществу в рецептивном и интерпретационном поле русского символизма.

ББК 83.3

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0359-4

© А. И. Жеребин, 2009
© Языки славянской культуры, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
Глава 1. На рубеже веков	11
Глава 2. Петербургская фантазия Германа Бара	45
Глава 3. Под обаянием Чехова (О прозе Альтенберга и Шницлера).....	75
Глава 4. Сады Гофмансталя.....	105
Указатель имен	153

ПРЕДИСЛОВИЕ

В последние десятилетия XX века культура Австрии, сформировавшаяся на пересечении западных и восточных влияний, была заново открыта наукой как особая зона мирового культурного пространства — зона повышенной семиотической активности, где готовилась и дала первые впечатляющие результаты эстетическая революция эпохи модернизма и авангарда¹. Предлагаемая читателю книга продолжает работу в этом направлении.

«Молодой Веной» (также «Молодой Австрией») называла себя группа австрийских поэтов, прозаиков и журналистов, выступивших на литературную сцену в начале 1890-х годов с программой «преодоления натурализма». В литературе стран немецкого языка именно творчество писателей венской группы ознаменовало переход от реализма XIX века к модернизму как новому стилю эпохи, представленному на ранней стадии своего развития рядом нечетко разграниченных постнатуралистических тенденций (импрессионизм, эстетизм, неоромантизм, символизм и др.).

В немецкой науке о «Молодой Вене» написано не меньше, чем в нашей отечественной русистике — о русском символизме. Творчество каждого из писателей «Молодой Вены» изучено так же основательно и подробно, как и общие принципы литературной группы в целом². В этих условиях попытка обновить их интерпретацию, не выходя за рамки национального австрийского материала, представляется трудноосуществимой. Другое дело — аспект сравнительно-исторический, изучение «Молодой Вены» на фоне русско-австрийского культурного диалога и тем самым в типологическом освещении.

Избранный подход оправдан рядом признаков, указывающих на стадийный изоморфизм классического модернизма в России и Австрии. К числу таких общих признаков относится острота апокалиптического сознания, обусловленного сходством исторических судеб Российской и Австро-Венгерской империй; критика «западного» рационализма и тяга к онтологическому реализму, коренящаяся у русских в традициях восточного христианства, у австрийцев — в тради-

¹ Особая роль принадлежала в этом отношении книге Карла Э. Шорске «Вена на рубеже веков» (К. Е. Schorske. Fin de siècle Vienna. New York, 1980).

² Литературу вопроса см. в кн.: D. Lorenz. Wiener Moderne. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar, 2007. S. 195—221.

циях католического барокко; программный универсализм, взгляд на современную литературу как на «резонантное пространство»³ всей предшествующей культуры.

Случаи прямого использования писателями «Молодой Вены» того или иного произведения русской литературы немногочисленны и неочевидны. Но это не означает, что рецепция творчества Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского, Тургенева и Чехова прошла для них бесследно. «Влияние, — писал Эйхенбаум, — частный случай более обширного и сложного явления. Литература эпохи представляет собой не простое собрание единичных, разрозненных или только частично связанных между собой произведений, а некое сложное соотношение, некий исторический контекст»⁴. Из этого следует, что тексты австрийских и русских авторов могут «встречаться» независимо от намерений их авторов, могут служить предметом «контекстного анализа», реконструирующего общую систему художественного мышления.

Не будучи специалистом в области русской литературы, автор сознательно «подкладывает» ее концепты под австрийский материал, используя их в качестве ключа к этому материалу. Целью этой операции является обоснование тезиса, в литературе вопроса хотя и намеченного, но так и не сформулированного со всей определенностью: австрийский модернизм зарождается и предстает на раннем этапе своего развития как культура религиозного, метафизического типа; ее важнейшая тема — «преодоление» исторической действительности, ее главная задача — утверждение внеисторического мифа об абсолютной реальности.

Книга открывается общим очерком австрийской литературы на рубеже веков. Акцентируя роль литературной группы «Молодая Вена», автор стремится показать, что младовенская программа «преодоления натурализма» заключалась не в импрессионистическом усовершенствовании поэтики мимезиса на фоне декаданса и метафизического отчаяния, а в создании антимииметической концепции поэтического слова как средства магической реинтеграции чувственного и сверхчувственного миров в образе истинной реальности абсолютного бытия. Импрессионизм и эстетизм, с которыми принято связывать

³ В. Н. Топоров. О «резонантном пространстве» литературы (несколько замечаний) // *Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*. Rodopi, 1993. P. 16—21.

⁴ Б. М. Эйхенбаум. Толстой и Поль де Кок // *Западный сборник*. I. М.; Л., 1937. С. 293—294.

творчество писателей «Молодой Вены», является для них лишь переходным этапом на пути к религиозному мифопоэтическому символизму, сопоставимому с младосимволизмом в русской литературе.

Последующие главы (вторая-четвертая) посвящены текстуальному анализу отдельных произведений в прямом сопоставлении с явлениями русской литературы. Такова книга Германа Бара «Русское путешествие», в которой Бар — идеолог и организатор группы «Молодая Вена» — актуализирует существенные признаки «петербургского текста» применительно к проблематике венского модернизма. Именно опыт встречи с русской культурой укрепляет Бара в его намерении оставить Берлин, с которым он связывал свою литературную деятельность до поездки в Россию, и вернуться в Вену, чтобы посвятить себя организации самобытной венской школы. Таковы, далее, новелла Артура Шницлера «Жена мудреца», обнаруживающая типологическое сходство с рассказом Чехова «Страх», и миниатюры Петера Альтенберга, разрабатывающие и переосмысляющие психологические мотивы и поэтику чеховского реализма. Такова, наконец, «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» Гофманстала, которая допускает включение в смысловое пространство сцепленных друг с другом австрийских и русских текстов на мотив сада.

В методологическом плане автор более всего опирался на принципы рецептивной эстетики, переместившей процесс смыслообразования в сферу адресата, выдвинувшей на первое место понятие контекста восприятия как фактора актуализации смысловых значений. В соответствии с этим принципом тексты австрийских писателей последовательно вводятся в смысловое поле русской культуры, окружаются ее «интерпретационным ореолом». Результатом становится столь значительная межкультурная интерференция, что возникает искушение рассматривать интертекст русско-австрийского модернизма в качестве единой (разумеется, условной) метаструктуры, питающейся энергией двух диалогически взаимодействующих национальных субтекстов — австрийского и русского. Таким образом, избранный метод исследования сам участвует в формировании его предмета. В этом отношении он отвечает коренному требованию поэтики модернизма, в которой субъект художественной деятельности выступает в роли организатора коммуникативного события, ищущего своего завершения в активной интерпретации.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

На рубеже веков литература Австрии вступает в эпоху модернизма, отмеченную высокими достижениями во всех областях культурного творчества. Именно в этот период австрийцы начинают ясно осознавать национальное своеобразие своей культуры и роль, которую ей предстоит играть в XX веке.

За три десятилетия — с конца 1880-х годов до Первой мировой войны — австрийская культура проходит сложный, но внутренне логичный путь развития: от идеологии буржуазно-аристократического либерализма до головокружительных социально-политических утопий, от игриво-меланхолических вальсов Иоганна Штрауса до атональной музыки Арнольда Шенберга, от эклектического историзма и орнаментального югендстиля в творчестве Отто Вагнера и Густава Климта до аскетического функционализма Адольфа Лооса и патетического визионерства Эгона Шиле, от скептического эмпириокритизма Эрнста Маха до математически выверенного мистицизма Людвиг Витгенштейна, от первых психоаналитических опытов Зигмунда Фрейда до глобальных культурологических обобщений на основе психоанализа, от эстетических иллюзий юного Гофмансталия до пророческих фантазий Франца Кафки.

Литература конца XIX — начала XX веков отличается большим разнообразием идейных тенденций и художественных явлений, обусловленных распадом традиционной картины мира и поисками нового культурного синтеза. Нижняя хронологическая граница эпохи — это, с одной стороны, поздний, «усталый» реализм «конца века», представленный изысканной социально-психологической прозой Марии фон Эбнер-Эшенбах (Marie von Ebner-Eschenbach, 1830—1916) и Фердинанда фон Саара (Ferdinand von Saar, 1833—1906), с другой — окрашенные влиянием натурализма крестьянские новеллы Петера Розеггера (Peter Rosegger, 1843—1918), народные драмы Людвиг Анценгрубера (Ludwig Anzengruber, 1839—1889) и Карла Шенхера (Karl Schönherr, 1867—1943).

Натурализм не получил в Австрии такого бурного развития, как во Франции и в Германии. Когда в австрийскую литературу входит современная общественная тема, она разрабатывается не столько под

знаком беспристрастного научного анализа, сколько в форме прямого и страстного обличения лжи и фальши господствующих норм жизни; таковы, например, политическая лирика Розы Мейредер (Rosa Mayreder, 1852—1916) и, особенно, знаменитый антивоенный роман Берты фон Зутнер (Berta von Suttner, 1843—1914) «Долой оружие» (1889) — произведения, проникнутые публицистическим пафосом социального сочувствия и борьбы за социальную справедливость.

Писатели реалистического направления продолжают писать и пользоваться вниманием широкой публики еще и в 1900-е годы. Между тем, уже к 1908—1909 годам относится зарождение экспрессионизма, достигшего расцвета в годы войны. Важнейшими представителями австрийского экспрессионизма явились Оскар Кокоска (Oskar Kokoschka, 1886—1908) и Альберт Эренштейн (Albert Ehrenstein, 1886—1950), Георг Тракл (Georg Trakl, 1887—1914) и Франц Верфель (Franz Werfel, 1890—1945), Георг Кулька (Georg Kulka, 1897—1929) и Альфред Кубин (Alfred Kubin, 1877—1959), Альберт Парис фон Гютерсло (Albert Paris von Gütersloh, 1887—1973) и Оскар Мариус Фонтана (Oskar Marius Fontana, 1889—1969). В их творчестве экспрессионизм осознает современность как последнюю апокалипсическую стадию инобытия мира накануне его грядущего преобразования.

По определению венского экспрессиониста Пауля Хатвани (Paul Hatvani, 1892—1975), «экспрессионисты превращают мир в факт сознания» и человеческое сознание «захлестывает собою весь мир», заново творит внешнюю действительность, воплощая в ней «царство духа»¹. Шенберг — не только музыкант, но и автор синкретических драм «Счастливая рука» (Die glückliche Hand, 1910) и «Лествица Иакова» (Jakobs Leiter, 1917) — требует от художника изображать мир как неразрешимую загадку, ибо признание ее неразрешимости таит в себе предчувствие смысла, который находится вне мира. «Постижение тайны жизни в пространстве и времени лежит вне пространства и времени»² — этот афоризм Людвиг Витгенштейна служит теоретическим оправданием того субверсивного логического абсурда, который вовсе не обязательно предполагает деформацию языка и обрванной системы.

Эстетический анархизм, установка на резкую осязательность средств выражения, разрушение традиционной структуры языкового сооб-

¹ P. Hatvani. Versuch über den Expressionismus // Die Aktion 7 (1917). № 11/12. Sp. 150.

² Л. Витгенштейн. Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 71.

щения — только один способ остранения реальности и выхода к ее трансцендентному смыслу. Другой, не менее радикальный, способ открывает Франц Кафка, у которого семантический сдвиг достигается путем совмещения несовместимых значений в рамках формально правильных логико-синтаксических структур. В художественном мире произведений Кафки абсурд притворяется нормой и норма разоблачается как абсурд. Так же, как и у экспрессионистов, сознание бессмысленности и обреченности чувственно-материального мира обусловлено в творчестве Кафки отчаянной надеждой на существование абсолютной истины за его границами, откуда ускоренно, беглыми очертаниями мелькая среди пластов распадающейся реальности, надвигается на человечество новая земля и новое небо. Оттуда, из «врат закона», струится свет абсолютной истины, которая человеку недоступна, но предназначена именно для него.

Экспрессионистский штурм границ земного завершает тот путь духовного освобождения, который предвещали уже натуралистическая критика социальной действительности и свойственное позднему реализму смутное ощущение непрочности и обманчивости чувственно-материального мира. Центральным событием эпохи модернизма и связующим звеном между реализмом и авангардом стало творчество писателей и поэтов, входивших в группу «Молодая Вена» (*Das Junge Wien*), — Артура Шницлера (*Arthur Schnitzler*, 1862—1931), Германа Бара (*Hermann Bahr*, 1863—1934), Гуго фон Гофманстала (*Hugo von Hofmannsthal*, 1874—1928), Леопольда фон Андриана-Вербурга (*Leopold Freiherr von Andrian-Werburg*, 1875—1951), Рихарда Беер-Гофмана (*Richard von Beer-Hofmann*, 1866—1945), Петера Альтенберга (*Peter Altenberg [Richard Engländer]*, 1859—1919). В первой половине 90-х годов они собирались в кафе «Гринштайдль», которое стало своего рода «штабом» нового направления. Герман Бар, взявший на себя роль организатора группы, рассматривал «Молодую Вену» как оплот национального австрийского модернизма³, теоретически обоснованного им в книге литературно-критических эссе «Преодоление натурализма» (*Die Überwindung des Naturalismus*, 1891).

Эстетическая концепция венского модернизма формируется как реакция на новые художественные веяния, возникающие в Германии, по преимуществу в Берлине. В немецкоязычном культурном пространстве 1880-х годов Берлин — общепризнанный центр, где зарождается

³ Наряду с названием «Молодая Вена» Бар и его современники пользовались также названием «Молодая Австрия» (*das Junge Österreich*).

идея обновления немецкой культуры под лозунгом натурализма, первого из многочисленных течений, объединяемых понятием «модернизм». В 80-е годы, когда в Германии развивается теория натурализма, в Вене, кажется, еще ничего не происходит. Вена — это культурная провинция, и первый номер организованного Баром в 1890-м году журнала «Современная поэзия» (*Moderne Dichtung*) ясно показывает, что первоначально идея модернизации австрийской культуры прочно связана с импортом берлинских текстов, которые воспринимаются как знак современности и образец для подражания.

Но идеализация полученной извне натуралистической эстетики очень скоро сменяется в Вене ее критикой. Складывается представление, что в Германии идея литературной революции реализовалась в неистинном — замутненном и искаженном — виде и что именно в Вене, в лоне воспринявшей эту идею австрийской культуры, она должны получить свое истинное значение. Именно так полагают Герман Бар и его единомышленники. Противопоставляя немецкий натурализм французскому, они сближают последний с европейским декадансом и заканчивают требованием «преодоления натурализма», выполнить которое предстоит австрийцам.

Преодолеть натурализм значило прежде всего переключить внимание с внешнего мира на мир внутренний, которым натуралисты, в особенности немецкие, по мнению младовенцев, пренебрегали. Но другой предмет изображения повлек за собой переход к принципиально иной эстетике, в которой физические ощущения стали осмысляться как магические символы и мимесис чувственно-материальной действительности должен был уступить место новому антимиметическому способу репрезентации значений. «Эстетика перевернулась, — утверждал в начале 90-х годов Бар. — Художник больше не раб действительности, не инструмент для создания ее копий. Напротив, это действительность снова становится всего лишь материалом, которым художник пользуется, чтобы говорить о самом себе, в таинственных, суггестивных символах [...] Мы должны выразить ту заключенную в нас тайну, которая, как мы чувствуем и знаем, есть нечто иное, чем действительность»⁴.

Ключевым словом венской эстетики становится слово «душа» — не метафора психической деятельности, обусловленной закономерностями чувственно-предметного мира, а неизъяснимая бесконечность и непредсказуемая творческая стихия, в которой сам этот внешний мир

⁴ *H. Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart, 1968. S. 37.*

то растворяется как ничтожная и бессмысленная иллюзия, то заново возникает как воплощенная греза художника. Возникает убеждение, что онтологическая реальность души, противопоставленная иллюзорной действительности, не может быть выражена средствами психологического реализма, изображающего процессы душевной жизни как бы снаружи, со стороны их явления в чувственно-материальном мире. Нужна «новая психология», способная раскрыть внутренний мир личности изнутри, так, как душевное переживание дано самому себе, переживающему субъекту — «по ту сторону рассудка и в преддверье чувства»⁵.

В эссе «Кризис натурализма» (*Die Krisis des Naturalismus*, 1890) и «Новая психология» (*Die neue Psychologie*, 1891) Бар призывает заменить «психологию чувств» «психологией нервов». Примечательно, что наряду с выражением «психология нервов» он пользуется также выражениями «мистика нервов» и «романтика нервов». «Чувства» реалистического искусства отвергаются Баром потому, что они уже прошли через фильтр рассудка и, выстраивая, подобно ему, логику субъектно-объектных отношений, отрывают человека от мира объектов, им воспринимаемых. Задача же новой психологии состоит в том, чтобы эту логику разрушить, обнаружив онтологическое тождество души и Вселенной. По мысли Бара, это могут не чувства, а ощущения (*Sensationen*). «Переместить психологию из области рассудка в область нервов — в этом весь фокус», — формулирует Бар⁶. Искусство, которое хочет правдиво говорить о душе, быть «искусством души» (*Seelenkunst*), должно опираться на ощущения, стать «искусством нервов» (*Nervenkunst*), притом нервов болезненно обостренных и чутких до мистического ясновидения. Опытном реализации этой программы выступают лучшие образцы младовенской лирики и субъективной лирической прозы.

С 1890/91-го годов начинается этап интенсивного самоутверждения «венского стиля», как говорит Бар, «второй (постнатуралистический. — А. Ж.) период модернизма»⁷. Трансформируя культурный код, стимулированный берлинскими текстами-провокаторами, венская культура начинает бурно порождать свои собственные тексты, которые вскоре обеспечивают ей в общем пространстве немецкого модернизма роль транслирующего центра. Вена самоутверждается

⁵ Ibid. S. 85.

⁶ Ibid. S. 37.

⁷ Ibid. S. 49.

за счет Берлина. На фоне ее культурного расцвета роль берлинского натурализма как инициатора модернистской литературы подвергается — уже со стороны современников этого полемического диалога — существенной переоценке. Возникает точка зрения, которая сохраняет свою актуальность до настоящего времени: эстетика берлинского натурализма, несмотря на присущий ей пафос отрицания традиции, еще слишком глубоко укоренена в позитивистской культуре второй половины XIX века и является в лучшем случае лишь предвестием той эстетической революции, которая завершилась в эпоху авангардизма и абстрактного искусства.

Термины самоописания венского модернизма заимствуются Баром из Франции: «fin de siècle», «декаданс», «импрессионизм», «символизм». В отличие от немецких натуралистов, младовенцы формулируют свои эстетические взгляды не в форме патетических манифестов, а в жанре рефлексивной критической прозы, в которой сочувственный портрет того или иного иностранного поэта становится и автохарактеристикой его венского критика. Главными героями литературно-критической эссеистики младовенцев являются Морис Баррес и Поль Бурже, Жорис Карл Гюисманс и Морис Метерлинк. Наряду с французами значительный интерес привлекают к себе Габриэле Д'Аннунцио, Алджернон Чарльз Суинберн, Уолтер Пейтер, Оскар Уайльд, Август Стриндберг и Йенс-Петер Якобсен. Из русских писателей младовенцы с интересом читают Достоевского, Толстого и Чехова. Следы их влияния, идущего вразрез с эстетикой натурализма, обнаруживаются не только в критической прозе. Установка младовенцев на прием иностранных влияний обуславливает повышенную диалогичность их текстов, вовлеченных в глубокие интертекстуальные отношения с явлениями культуры европейского «конца века».

Особую роль играл в формировании «Молодой Вены» Генрих Ибсен, которого одинаково высоко ценили как натуралисты, так и символисты, видевшие в нем провозвестника грядущей «революции человеческого духа». В 1891 году директор венского Бургтеатра Макс Буркхардт, друг и единомышленник Шницлера и Бара, пригласил Ибсена в Вену на премьеру его драмы «Претенденты на престол». Торжества по этому случаю были восприняты литературной молодежью Вены как символический акт, открывающий новую эпоху нацио-

нальной культуры. В личной беседе с Гофмансталем Ибсен высказал надежду на консолидацию молодой венской литературы, и можно с уверенностью предполагать, что консолидация мыслилась под знаком идеи «третьего царства», с которой Ибсен связывал в те годы разрешение духовного кризиса, переживаемого современной Европой. По словам участника «Молодой Вены» Рудольфа Лотара, Ибсен — «поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям — людям третьего царства, представителям духовного благородства»⁸.

Когда позднее Бар писал в своих мемуарах, что принял «Молодую Вену» из рук Ибсена, это не кажется преувеличением. Древняя мечта о «третьем царстве», усвоенная Ибсеном через сен-симонистов, Гейне и Ницше, действительно, дала содержание всему идейному сюжету эпохи модернизма, в разработке которого участвовала и «Молодая Вена». Источником развития этого сюжета явилась коллизия «духа» и «жизни», положенная Германом Баром в основу его эссе «Модернизм» (*Die Moderne*, 1890) — первого и единственного программного манифеста «Молодой Вены». Написанное за полтора года до встречи с Ибсеном, эссе Бара уже подготавливает и эту встречу, и всю религиозно-философскую концепцию венского модернизма.

Бар начинает не с понятия, а с обобщенного образа эпохи, построенного на апокалипсическом мотиве: «Эпоха больна, и уже нет сил выносить страдание. Все призывают Спасителя, и распяты — повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это — последние судороги человечества. Может быть, мы в самом начале, у колыбели нового человечества, и на нас сходит весенняя лавина. Мы или возвысимся до божества, или сорвемся в ночь, в пустоту — оставаться посередине уже невозможно. Воскресенье во славе и во благе — вот вера модернистов»⁹. После Бара образы Апокалипсиса становятся доминирующим кодом модернистской культуры, той первичной символической моделью, с помощью которой художники-модернисты создают в своем творчестве картину исторической действительности. Значение этой модели сохраняется на всем протяжении истории модернизма, заметно усиливаясь у экспрессионистов. Модернизм осмысляет историю в форме мифа о конце мира и воскресении к грядущему абсолютному бытию, обусловленному гибелью настоящего.

⁸ Цит. по: А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 231.

⁹ *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890—1910* / Hg. v. Wunberg G. Stuttgart, 1981. S. 189.

Объяснением апокалиптического зачина служит в эссе Бара философская притча о распавшемся брачном союзе духа и жизни, напоминающая символические сказки романтиков: вечно молодая, вечно меняющаяся жизнь покинула дух, и он, давно состарившийся, застывший в неподвижности, превратился от этого в призрак, а его царство — в призрачное царство лжи. Антитеза духа и жизни, намеченная здесь Баром, восходит к Ницше и Ибсену и образует основу всего философско-литературного дискурса о кризисе европейской культуры (Т. Манн, Г. Зиммель, Т. Лессинг, О. Шпенглер). Именно в этой антитезе находит отражение фундаментальная двойственность модернистского сознания с его поисками первичной истинной реальности, которая скрыта под наслоениями видимостей, искажена «конвенциональной ложью культурного человечества»¹⁰.

«Дух» мыслится у Бара как оплот и символ исчерпавшей себя рационалистической культуры с ее научными законами, моральными требованиями и общественными институтами. Подчинившись их господству, современный человек окружил себя призраками, возвел вокруг себя стены ибсеновского «кукольного дома», и они стали границами его собственного «Я». Правда живой жизни осталась за пределами личности, замкнувшейся в иллюзорном мире лживых условностей, в уютном или мучительном плену культурной традиции. Сознанию младовенцев таким пленом представляется «отцовская» культура классического либерализма, утратившая свое оправдание в жизни и веру в свои ценности¹¹.

Основу европейского либерализма составляла вера в автономную человеческую личность и ее господство над действительностью. Указывая на кризис «духа», Бар открывает центральную тему австрийского модернизма — тему отчуждения и распада человеческой личности. Важнейшие герои младовенцев — «нервные люди» переходной эпохи. Пленники социальной действительности, они чувствуют себя вместе с тем и рабами своих ощущений, своего «бессознательного». Они мечутся между сциллой репрессивной культуры и харибдой беззаконной, иррациональной природы, чувственно-материальной стихии жизни.

С такой концепцией личности связана намеченная в эссе Бара и ясно прочерченная в литературе всего венского модерна линия эро-

¹⁰ *M. Nordau. Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit. München, 1883.*

¹¹ См. *К. Шорке. Вена на рубеже веков. СПб., 2001. С. 256.*

тизма, в частности тяготение к образу роковой женщины, *femme fatale*. Ее образ символизирует жестокую и влекущую безжалостность жизни, которая обещает обновление за порогом распада и гибели. Первые примеры ее изображения дают картины Климта «Юдифь» и «Саломея» — эстетическая реализация предсказаний Иоганна Якоба Бахофена (Johann Jakob Bachofen, 1815—1875) о грядущем торжестве женственной стихии и дионисийской чувственности над аполлинической мужской цивилизацией. У Гофмансталиа вариантом этого женского образа является героиня антикизирующей драмы «Электра» (Elektra, 1906), у Шницлера — героиня его ренессансной драмы «Шаль Беатрисы» (Der Schleier der Beatrice, 1899). Почти до гротесковой отчетливости доводит его переводчик и эпигон Бодлера Феликс Дерман (Felix Dörmann [F. Biedermann], 1870—1928) — певец непостижимой «мадонны Лючии» (Neurotica, 1891).

Кризис «духа», о котором пишет в своем эссе Бар, и он сам, и его современники оценивали в свете понятия «декаданс». Начиная с Поля Бурже и Ницше, декаданс служил обозначением чувства жизни, обусловленного опытом дезинтеграции и распада целого, будь то целое произведения искусства, философско-эстетического мировоззрения, социального организма или духовного мира личности. В немецкоязычной литературе «конца века» декадентами *par excellence* предстают именно австрийцы, создававшие свои произведения на фоне «многоцветного заката» (С. Георге) Габсбургской империи.

После Австро-Прусской войны 1866 года Австро-Венгрия, последняя преемница Священной Римской империи, лишается «достаточных причин для своего исторического существования» (Р. Музиль). «Легкомысленная красавица Вена» становится одним из символов декаданса, и ее золотая молодежь, выросшая в атмосфере «веселого апокалипсиса» (Г. Брех) 70—80-х годов, узнает свое чувство жизни в знаменитых стихах Верлена: «Я — римский мир периода упадка».

Поэты «Молодой Вены» не без горькой гордости пишут о себе как о пресыщенных наследниках великой умирающей традиции. На их глазах рушится бюргерско-аристократическая культура европейского гуманизма. Утрачивая свой смыслообразующий центр, она распадается на безразличное множество изолированных, почти иллюзорных артефактов, овеянных усталым очарованием обреченной красоты. «Возникает ощущение, пишет в 1891 году Гофмансталь, что наши отцы [...] оставили в наследство нам, родившимся так поздно, всего две вещи: красивую мебель и излишне утонченные нервы [...] У нас