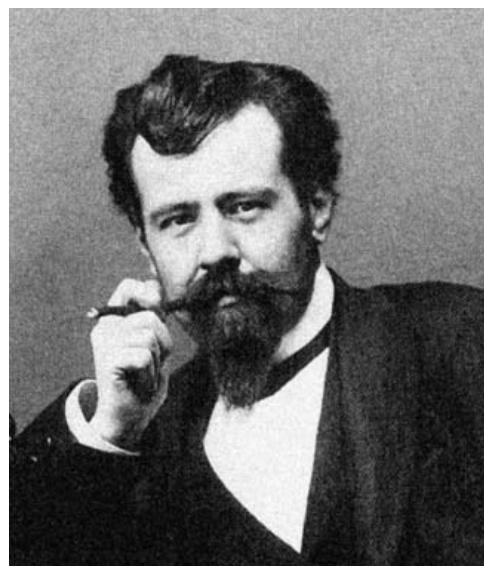


САД ПОЗНАНИЯ ВЕНСКОГО МОДЕРНА

В немецкоязычном культурном пространстве восьмидесятых годов XIX века Берлин — общепризнанный центр, где зарождается идея обновления немецкой культуры под лозунгом натурализма, первого из многочисленных течений, объединяемых понятием «модернизм». В Вене, кажется, еще ничего не происходит. Вена — это культурная провинция, и первый номер организованного Германом Баром в 1890 году журнала «Современная поэзия» 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 аргументирует в своих статьях 1891 года Герман Бар, теоретик и организатор группы «Молодая Вена». Противопоставляя немецкий натурализм французскому, он сближает последний с европейским декадансом и заканчивает требованием «преодоления натурализма», выполнить которое предстоит австрийцам.



Алексей ЖЕРЕБИН

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. «Эстетика перевернулась, — утверждал в начале 1890-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 заключенную в нас тайну, которая, как мы чувствуем и знаем, есть нечто иное, чем действительность»¹.

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 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 преддверии чувства»².

В эссе «Кризис натурализма» (1890) и «Новая психология» (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» реали-

стического 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 быть не чувства, а ощущения (Sensationen). «Переместить психологию из области рассудка в область нервов — в этом весь фокус», — формулирует Бар³. 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. Опытот реализации этой программы выступают лучшие образцы «младовенской» лирики и субъективной лирической прозы.

С 1890/91 годов начинается этап интенсивного самоутверждения «венского стиля», как говорит Бар, «второй (постнатуралистический. — А.Ж.) период модернизма»⁴. 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 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.

* * *

Для последовательного художника-натуралиста природа воплощает полную и высшую истину именно постольку, поскольку она существует вне сознания, объективно. Модернисту же, каким он становится в Вене, природа, не преломленная сквозь призму поэтического сознания, кажется мертвой и бессмысленной. Она — только нереализованная возможность истины, и реализовать ее призвано субъективное сознание художника, которое не искажает истину природы, существующую якобы где-то вовне, а впервые ее творит и воплощает, освобождая души вещей из плена материи. Именно об этом пишет позднее и Гофмансталь: «Предметы жизни тенями парят вокруг нас до тех пор, пока не выпьют нашу кровь: только тогда они обретают живые тела»⁵.

Соответственно меняется и отношение к эстетической, вообще культурной традиции. Прошлое культуры перестает быть консервативной системой ограничений, с которой сражался натурализм, но оно перестает восприниматься и как архив священных, неприкосновенных образцов для ностальгического подражания, примеры которого давал венский историзм, воплощенный в живописи Ганса Маккарта и в пышной архитектуре венской Рингштрассе. Молодое поколение венских художников, тех, кого стали называть «Молодой Веной» и «Сецессионом» отвергает то и другое. Когда Бар говорит, что искусство призвано возродить правдивость мысли, соединив ее с правдой души, это означает, что культурная традиция должна стать пространством свободы и эксперимента, и поэт обязан работать с ней так, как скульптор работает с камнем или с бронзой. Выразительным примером такой эстетики являются обработки античных мифов в драматургии Гофманстала («Алкеста», «Электра», «Эдип и Сфинкс»)⁶.

Освоение культурной традиции становится в творчестве «младовенцев» формой обновления самой жизни. В этом — суть «младовенского» эстетизма и его принципиальное отличие от того бессознательного бегства в царство радужной эстетической иллюзии, которое характеризует жизненную стратегию культурного бюргерства Вены в эпоху ее «веселого апокалипсиса».

Горизонтальная культура и метафизическая вертикаль

Поклоняясь искусству, либеральная австрийская буржуазия изживает свою неудовлетворенность исторической действительностью. Лишенная поли-

тического влияния и обманутая в своих надеждах на общественный прогресс, она меняет место в парламенте на кресло в театральном партере и нейтрализует непоправимую действительность, отождествляя ее с театральным представлением по общему признаку иллюзорности: жизнь, осмысленная как театр, не внушает страха и не требует ответственности. Все становится по видимости безопасной, хотя и щекочущей нервы игрой, как это показано, например, в пьесе Артура Шницлера «Зеленый какаду» (1899).

Эстетизм «Молодой Вены» — другого рода. Он начинается с ригористической демаркации границ. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии», — пишет Гофмансталь в лекции 1896 года «Поэзия и жизнь»⁷. Но путь, не прямой, а окольный, все же есть, и его завершением становится авангардистское требование преобразования, «пресуществления» действительности по законам искусства. Эстетическая революция видит свою задачу в искуплении материального мира и стремится к империалистической экспансии — к воплощению «царства».

«Новое искусство, которое мы создадим, — пишет Бар, — станет и новой религией, ибо искусство, наука и религия — это одно и то же»⁸.

Сущность модернизма в интерпретации его Германом Баром заключается в том, что в условиях кризиса рационалистической культуры искусство принимает на себя смыслополагающую функцию религиозной ремифологизации мира на основе синтеза духовного и чувственно-материального начал. Таким образом, эссе Бара знаменует, переход к новому типу культурного творчества — от горизонтальной культуры к культуре вертикального типа.

Горизонтальная культура классического либерализма предстает на рубеже веков как изошренная система принуждений, бессмысленно усиливающая свой гнет под угрозой близящегося взрыва. Но «новые люди», от имени которых говорит Бар, знают, что ничто не может ее спасти. Ожидается событие, равное по значению культурному перевороту Ренессанса, начинает складываться вертикальная вневременная модель мира, отвергнутая Новым временем.

Движение человечества вперед по горизонтали исторического времени перестает быть основным критерием всех оценок, и ведущая роль переходит к другому процессу — восхождению индивидуальной души по метафизической вертикали, соединяющей мир и Бога. Картина мира, основанная на логическом отношении субъекта и объекта, причины и

следствия, сменяется картиной мира, основанной на принципе символических сближений и переключек, на внутреннем тяготении вещей и явлений друг к другу. Ее центром становится отношение Бога и мира, движущихся навстречу друг другу и желающих своего взаимного воплощения.

Тайна жизни

Единство всего сущего, зашифрованное в противоречиях эмпирической действительности, обозначается на рубеже веков словами «тайна жизни». Жизнь — общий предмет научных, философских и поэтических исканий эпохи — принадлежит к числу важнейших лозунгов и «Молодой Вены»⁹. В приобщении к тайне жизни заключается для «младовенцев» высшее предназначение художника, который постигает ее, спускаясь на дно своей души. Самопознание поэта требует отречения и одиночества, разрыва внешних и поверхностных связей во имя связей глубинных и сущностных, означающих обретение утраченного единства человека с божественной целокупностью бытия за пределами рационального знания¹⁰. Отчаянное одиночество перед лицом лживой действительности и мучительная немота перед лицом лживого языка — цена, которую поэт должен заплатить за грядущее обновление. Но когда цена эта будет заплачена, путь отречения будет пройден, ему откроется истинная реальность мировой жизни, и он воплотит ее в небывалых образах, которые станут плотью нового совершенного мира. Тогда — конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий — все воссоединится в постигшем пространстве победившего модернизма.

* * *

Первые итоги этого движения по вертикали Герман Бар подводит в 1899 году в эссе «Наше десятилетие». За десять лет существования группы «Молодая Вена» сложилась, по мнению Бара, самостоятельная литература «венского стиля», независимая от Германии, но и не сводимая к подражанию французским декадентам. Основание для оптимизма дают Бару произведения «младовенцев», вышедшие в 1890-е годы: лирика и новеллистика Гофмансталя, его лирические драмы «Вчера» (1891), «Смерть Тициана» (1892), «Глупец и смерть» (1893), драмы и новеллы Шницлера, в особенности его драматический цикл «Анатоль» (1893), повести Леопольда Андриана «Сад познания» (1895) и Рихарда Беер-Гофмана «Смерть

Георга» (1900), первый сборник лирических миниатюр Петера Альтенберга «Как я это вижу» (1896), лирические сборники Феликса Дермана («Нейротика», 1891; «Ощущения», 1892) и Рихарда Шаукаля («Мои сады», 1893; «Tristia», 1898).

Венский стиль.

Штраус, Малер, Фрейд и Мах

К 1900 году «Молодая Вена», действительно, завоевывает господствующее положение в австрийской культуре, которое обеспечивается большой сплоченностью молодой культурной элиты и сохраняется до Первой мировой войны. Бар становится ведущим литературным и театральным критиком, печатается в центральных изданиях Австрии и Германии и находит себе сильных союзников в лице художников «Сецессиона» с их журналом «*Ver sacrum*», представлявшем то же направление, что и орган младовенцев «*Современная литература*». Социально-психологические пьесы Шницлера ставятся на сцене Бургтеатра, вытесняя натуралистическую драматургию Гауптмана и даже Ибсена. Гофмансталь, переживший кризис «преэксистенциального», по его определению, эстетизма, обращается к театру, в котором видит путь к социальному искусству, и его плодотворный союз с Рихардом Штраусом реализуется на сцене Венской оперы, возглавляемой их единомышленником Густавом Малером. За блистательным успехом оперы «Электра» (1906) последовали «Кавалер роз» (1910), «Ариадна на Наксосе» (1911) и еще несколько более поздних совместных работ.

В первое десятилетие XX века культура Вены представляет собой своего рода «синкретическое произведение искусства», о котором мечтал Рихард Вагнер. В союзе с эстетическим модернизмом выступает философия и наука, важнейшими представителями которой являются Эрнст Мах и Зигмунд Фрейд. Сочинения того и другого, сомнительные с точки зрения консервативных университетских кругов, получают тем более широкий резонанс в модернистской среде, и это способствует формированию своеобразного философско-литературного, а в случае Фрейда — и медицинско-литературного дискурса. В отличие от Франции и Германии, где союз литературы и естествознания сложился преимущественно в рамках натурализма, в Австрии этот союз служит преодолению натуралистической эстетики.

Для «младовенцев» открытия Маха и Фрейда играли роль научной легитимации их кризисного мироощущения. В первую очередь это относится к

книге Маха «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» (1900), содержащей анти-метафизическую философию «чистого опыта».

По Маху, реально существует лишь то, что предоставлено нам в опыте наших ощущений, а опыт дает нам свойства и группы свойств, но никак не представления об их «объективных» носителях. Материальные тела, на объективном существовании которых настаивает материализм, — такая же фикция, как и «духовные сущности» идеалистической философии; то и другое — лишь временные узлы свойств, которые непрерывно возникают и распадаются, как узоры в калейдоскопе. Из таких изменчивых комплексов, физических и психических одновременно, состоит вся действительность — вечный поток бытия, уносящий с собой все, что казалось постоянным и неизменным.

Личность как иллюзия

Идеалистической иллюзией является, с точки зрения Маха, и человеческая личность, идентичность нашего воспринимающего и мыслящего «Я» — той точки, от которой, начиная с Декарта, отсчитывались все мировые смыслы. «Я обречено на гибель», — утверждает Мах¹¹, это тоже лишь психофизический комплекс, связка или пучок переживаний и ощущений, непрерывно меняющийся в зависимости от их характера и сочетаний, в которые они вступают. Вместе с понятиями «субъект» и «объект» махизм отменяет и границу, их разделяющую: мир чистого опыта мыслится как единый поток однородных элементов-ощущений, психических и физических одновременно.

Кризис личности, центральная тема Ницше и «философии жизни», является тем пунктом, в котором махизм соприкасается с учением Фрейда. Если Мах топит сознательное «Я» в потоке противоречивых субъективных ощущений, то Фрейд отдает его во власть «бессознательного», восходящего к архаическим инстинктам. Субъект становится у Фрейда марионеткой таинственного «либидо», замещается образом «множественного Я», невольного актера в многофигурной драме ложных самоидентификаций, которые попеременно овладевают сознанием, замещая иллюзию личного тождества. В результате сознание утрачивает не только интеллектуальное господство над действительностью, но и контроль над внутренним миром личности: «Я <...> не является более хозяином даже в своем собственном доме»¹².

В творчестве писателей «Молодой Вены» тема деперсонализации раскрывается под прямым влия-

нием Фрейда, воспринятым «младовенцами» в широком контексте современной психиатрической литературы, работ Теодуля Рибо, Пьера Жане, Мортон Принса. Яркий образ дезинтегрированной личности дает Гофмансталь в неоконченном романе «Андреас, или Воссоединенные» (1907–1913). Но с особой очевидностью диалог с Фрейдом обнаруживается в прозе Артура Шницлера, которого сам Фрейд, не без чувства зависти, признавал своим «двойником» в области художественной литературы¹³. Врач по образованию, автор ряда статей о гипнозе и внушении, Шницлер в одних случаях предвосхищает; в других использует теорию Фрейда, художественно оформляя хитросплетения осознанного и подсознательного как психологическое выражение кризиса культуры. В дальнейшем фрейдистские импликации становятся неотъемлемой частью психологической новеллы в творчестве таких разных писателей, как Франц Верфель («Не убийца, а убитый виноват», 1919), Франц Кафка («Письмо к отцу», 1919), Стефан Цвейг («Амок», 1922).

Важно подчеркнуть, что, читая Фрейда и Маха, «младовенцы» находят у них не только теоретический анализ кризиса современной личности, но и важные импульсы к разработке новых принципов ее художественного изображения. Показательны в этом отношении две новеллы Шницлера — «Лейтенант Густьль» (1900), первый в немецкой прозе опыт широкого применения техники «внутреннего монолога», и написанная значительно позже «Барышня Эльза» (1924), в которой Шницлер, задетый ссылок Джойса на первенство Эдуара Дюжардена, повторяет этот опыт с еще большим мастерством. В том и другом тексте махистская тема диссоциации личности раскрывается с привлечением психоаналитического метода свободных ассоциаций: поток сознания персонажей — рыхлая вереница их мимолетных впечатлений, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений — напоминает описанный Фрейдом полусон-полуобред пациентов на кушетке психоаналитика.

Снимая оппозицию голоса повествователя и голоса персонажа, Шницлер демонстрирует общую и чрезвычайно характерную тенденцию зарождающейся поэтики модернизма к пересмотру или разрушению границ, определявших классическую структуру литературной реальности. Внутренний монолог — только частный случай этой тенденции. Уже в творчестве писателей «Молодой Вены» границы нарушаются по всем линиям — между произведением и

читателем, текстом и контекстом, речью и молчанием, знаком и значением, предметом и образом, между различными жанровыми формами, различными видами искусства, искусством и жизнью. Повсюду ощущается стремление к созданию гибридных конструкций, к интеграции и синкретизму, и обоснование этой тенденции дает научная критика автономного субъекта и субъектно-объектных отношений.

По мысли Жана-Франсуа Лиотара, австрийская культура начала XX века взяла на себя «погребальный труд» развенчания и делегитимации господствующих научных и эстетических представлений — «метарассказов» XIX столетия¹⁴.

Но не менее важно и другое: беспощадный диагноз кризисных явлений сочетается в те же годы и у тех же авторов с напряженными поисками их преодоления, с выработкой утопических решений. Чем решительнее осуществляется на рубеже веков развенчание личности, тем отчетливее выступает на передний план и потребность в ее восстановлении — не в прежних ее границах, а в образе «нового человека», способного обрести более прочную идентичность на почве другой, истинной реальности.

В учении Фрейда психоанализ, устанавливающий причины кризиса, является и средством психотерапии, цель которой — замещение бездумной и потому столь непрочной привязанности пациента к своему иллюзорному «Я» трагическим, но и спасительным сознанием закономерной укорененности каждой индивидуальной психики и судьбы в вечной тотальности общезначимого древнего мифа, модернизированного Фрейдом мифа об Эдипе. Принимая истину психоанализа, человек получает шанс внести смысл в путаницу своей собственной жизни и в хаос мироздания, реинтегрировать свое распадающееся «Я», вписывая его в новую и в то же время древнюю как мир систему ценностных координат. Психоаналитический миф объединяет индивидов в рамках эстетическо-религиозного сверхобщества, противопоставленного распадающемуся социуму. Тем самым он выступает в качестве союзника эстетической утопии венского модернизма, параллельно с которой он и создавался. Их содружество представляет собой военный союз против лжереального мира политики и истории.

«Царский путь» самопознания

«Царский путь» самопознания, т.е. приобщения к универсальному мифу ведет, по Фрейду, через страну снов, где ложь сознательной жизни рассеивается в

стихии бессознательного и исполняются «вытесненные» желания, которые неспособна удовлетворить дневная действительность. «Толкование сновидений» (1900), книга, в которой Фрейд видел своего рода введение в культуру XX века, воспринимается поэтами «Молодой Вены» как научное подтверждение их антинатуралистической программы. Натурализм, писал в 1894 году Бар, «требовал от искусства быть действительностью и ничем, кроме действительности»; декаденты же решают вопрос об отношении искусства и жизни, «требуя от искусства <...> быть сновидением и ничем, кроме сновидения»¹⁵.

Образы сновидения, кошмары и чары сна, грёзы и мечты, действительно, играют в поэзии раннего венского модернизма ключевую роль, выступая одновременно как символы разочарования и надежды. Если жизнь есть сон, то и сон есть жизнь, если внешний мир — мираж, то «миры, рожденные в мечтах», являют истину и получают оправдание в качестве главного предмета поэзии. «Я говорю сну: останься, будь правдой./ И говорю действительности: исчезни, будь сном», — эти стихи Гофмансталя¹⁶ представляют собой лишь один из многих примеров предвосхищения «фрейдистского кода» в его лирике 1890-х годов. Так, в стихотворении «Терцины» (1894) мотив иллюзорности внешнего мира, оформленный шекспировской строкой «Мы созданы из вещества того же, что наши сны», не сводится к барочному *vanitas*, как у Шекспира в «Буре», а открывает тему магического преобразования жизни и перехода в высшую реальность, где царит спасительное тождество: «Три суть одно: человек, вещь, греза»¹⁷. Неоромантическая метафора «жизнь-сон» характеризует у Гофмансталя состояние мистического опыта, приобщающего лирического героя к сущностному миропорядку. Аналогичное решение темы сна — истинной реальности, замещающей бессмыслицу сознательной жизни — дают наряду с поэзией и прозой Гофмансталя многие тексты его современников, например, роман Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга» или поздняя новелла Шницлера «Сновидение» (1924).

Империя, вытесненная из истории

В беседе с писателями, записанной Бертой Цукеркандль¹⁸, Мах высказал мнение, что австрийская литература сновидений родилась в 1866 году, когда Австрия потерпела поражение от Пруссии и оказалась за бортом истории.

Вероятно, Маху помнились насмешливые строки Гейне о немцах: «Французам и русским досталась

земля, / Британец владеет морем, / А мы — воздушным царством грез, / Там наш престиж бесспорен».

То, что Гейне говорил о Германии, Мах через полвека переносит на Австрию, ибо на рубеже веков ситуация меняется: Германия Бисмарка завоевывает себе место среди стран, утверждающих свое господство над миром в области реальной действительности, в мире экономики и политики, науки и техники. Страной, вытесненной из истории, испытывающей кризис своего национального самосознания, становится теперь Австро-Венгрия, и Мах полагает, что в лице своих поэтов и философов она берет реванш за политическое унижение, утверждается, как когда-то романтическая Германия, в автономном царстве грез модернистской культуры.

Участовавший в беседе с Махом Герман Бар это мнение, кажется, подтверждает: «Да, верно, сон под названием Австрия — вот чему мы хотим придать смысл и форму, цвет и звучание»¹⁹. Но его реплика вносит решающий нюанс: грезы важнее, чем действительность. Австрия, какой она предстает в сновидениях ее поэтов²⁰, не только не совпадает с обреченной империей, но и не должна с нею совпадать. Последняя не заслуживает внимания художника, потому что она — лишь иллюзия. Истинная же реальность — это Австрия-сновидение, и только она требует своего воплощения в эстетической утопии, тесно соседствующей с родственной ей утопией психоаналитического мифа.

Из философии Маха следовало, что мир (комплекс ощущений) есть либо иллюзия, которую наше сознание принимает за реальность, либо реальность, которую мы подменили иллюзией. Мировоззрение поэтов и художников Вены колеблется между этими вариантами, пробиваясь от деструктивного к конструктивному пониманию махизма.

Импрессионистический человек

«В моде Поль Бурже и Будда», — пишет Гофмансталь в эссе о Д'Аннунцио²¹. Имя Бурже указывает на закон декаданса — распад целого, имя Будды означает противоположную тенденцию, волю к всеединству. Значение венского импрессионизма в том, что он объединяет в себе оба полюса современного сознания, как объединяет их в себе и учение Маха.

В своей декадентской версии импрессионизм раскрывает тему утраты ценностей: мир больше не объективное целое, он распался на бессвязные факты и мелькающие мгновения, которые существуют лишь до тех пор, пока воспринимаются чувствами; его сим-

волами выступают игра теней, пляска призраков, карты, маски, театр.

«Импрессионистический человек», творец и герой этого мира иллюзий, презирует общество и мораль и не знает другого закона, кроме личной воли и личного счастья. Свободный и одинокий, он исповедует культ своего «Я», только себя самого мнит достойным любви и хочет бездумно скользить по золотым волнам жизни, срывая цветы чувственных и интеллектуальных наслаждений²².

Но когда разрушается вера в объективный мир, исчезает и автономный субъект; согласно Маху, он такая же фикция, как и призрачный мир воспринимаемых им объектов. Вот почему *homme libre* импрессионистической культуры — это актер, не верящий в убедительность своей роли. За эйфорическими призывами импрессиониста «погрузиться в лазоревые сны раскрепощенных нервов», где «нет истины, а только красота»²³, неизменно ощутим тайный страх метафизической пустоты, придающий импрессионистическому чувству жизни тот оттенок скептической резиньяции, который так ясно выразили Гофмансталь в своем стихотворном «Прологе»²⁴, и Шницлер в «Парацельсе» (1898)²⁵.

Именно Шницлер и представляет нигилистическую линию в литературе венского импрессионизма с наибольшей последовательностью. Путь к свободе, который выбирают его герои, выстраивается как серия болезненных разрывов и разоблачений. Он усеян невинными жертвами и невозполнимыми потерями, ведет к одиночеству, разочарованию и смерти (пьесы «Любовная забава», 1895; «Одиноким путем», 1903; «Бескрайняя страна», 1911).

Болезнь современной души, которую Шницлер не устает изображать в своих пьесах и новеллах, — это экзистенциальный страх, порожденный отчуждением личности, разрывом между сознанием и реальностью. Преломляясь в сознании шницлеровских персонажей, реальность обесмысливается и от этого ускользает, не дается ни чувствам, ни рассудку, готова в любой момент обернуться призрачной фантазмагорией. Изгнанный из реальности, герой Шницлера словно разучился жить; он блуждает среди привычных фактов и отношений как на чужбине, пугаясь своей отрешенности, не узнавая самых простых вещей. Дневная действительность еще не вполне подчинена у Шницлера абсурдной логике ночных сновидений, как это происходит в произведениях Кафки, но ясность очертаний она уже утратила, уже начала исчезать в сумерках, и, если во тьме кафкианского аб-

сурда всегда мерцает огонек религиозной надежды, то серые рассветы Шницлера, кажется, исключают возможность спасения.

Шницлер не верит в апокалиптическую диалектику утраты и обретения, согласно которой смерть искупляет новую жизнь, распад чувственно-материальной действительности освобождает место для абсолютной реальности, кризис автономного субъекта является условием рождения симфонической личности-микрокосма.

С признанием этой диалектики связана вторая версия импрессионизма, в согласии с которой игру наших ощущений, кажущихся бессвязными и мимолетными, следует представлять себе как единый орнамент жизни, где каждый «психофизический» элемент, причудливо переплетаясь с другими, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом.

В литературно-критической эссеистике Бара к импрессионизму отнесены самые разные авторы и произведения — лирические драмы Метерлинка и Гофмансталя, скульптуры Родена и картины Климта, японские гравюры на выставке «Сецессиона». Признак, который их объединяет — это умение художника создавать необъяснимые связи (*cohésion indéfinissable*)²⁶, «видеть в части целое или в одном все»²⁷, изображать явления чувственно-материального мира так, чтобы возникало ощущение той тайны, которую Гофмансталь назвал «тайной сцепленности всего земного»²⁸.

Махистское искусство импрессионизма, как понимали его в Вене, настаивает на отмене границ, которыми изрезало Вселенную рационалистическое сознание. Импрессионизм там, где вещи выведены из их изолированности, где восстанавливается единство и принципиальное тождество всего существующего, и человеческое «Я» включается во всемирное братство всех вещей.

Таков, в частности, импрессионизм Петера Альтенберга, у которого импрессионистический принцип дематериализации мира в призме субъективных впечатлений интерпретируется на основе махистской философии тождества внешнего и внутреннего, субъекта и объекта, сознания и бытия. Душа, проповедует Альтенберг, должна «расширить свою территорию»²⁹, разрастись до масштабов Вселенной. Средством этого расширения является, по его убеждению, поэзия. Поэт — это «Робеспьер души»³⁰, но его оружие — не революционная риторика, а магический взгляд³¹. Называя первый сборник своих ли-

рических миниатюр «Как я это вижу», Альтенберг подчеркивает, что под ударением в этом названии должно стоять не слово «Я», а слово «вижу»³². Ценность зрительных ощущений определяется для Альтенберга не точностью отражения внешнего мира, а силой его творческого преобразования, при котором субъект исчезает, растворяется в объекте. По лучу магического взгляда душа поэта словно перетекает в мир, пропитывает плоть мира, как влага губку, и когда она в мире воплотится, мир станет святой плотью и будет спасен.

Грядущее «царство» воплощенной души и одухотворенной плоти предполагает преодоление *principium individuationis*, и одним из самых суггестивных символов этого преодоления выступает у Альтенберга танец. «Я есмь» и «Я танцую» — эти миры абсолютно противоположны», — пишет Альтенберг³³, ибо танцующий отрекается от обособленности своего «Я», по выражению Ницше-Заратустры, «вытанцовывает себя» из границ своей индивидуальности³⁴. Такая трактовка танца прямо противоположна той, которая дана в пьесе Шницлера «Хоровод» (1900), где эротическая энергия жизни порождает бессмысленное движение по замкнутому кругу и не преодолевает, а организует лживый мир социальной действительности.

Для Альтенберга человек, вовлеченный в дионисийский танец, обретает свободу. Путь к свободе — это не одинокий путь к смерти, как у Шницлера; смерть означает переход через инобытие и условие вхождения в истинную жизнь. С особым пафосом раскрывает эту тему философ и эссеист Густав Ландауэр, пламенный почитатель Фрица Маутнера, чья фундаментальная «Критика языка» оказала в одном ряду с учением Маха значительное влияние на «Молодую Вену». В философии Маутнера слову — лживому языку мысли и инструменту отчуждения мира, противостоит молчание — язык мистического чувства. Заостряя мысль своего учителя, Ландауэр пишет: «Есть только один способ избавиться от чувства одиночества и богооставленности: принять мир и принести в жертву ему свое личное «Я». Но только затем, чтобы почувствовать, что мое Я — это и есть весь мир, в котором оно растворено. Обособившееся Я убивает себя, чтобы дать жизнь Я всемирному»³⁵.

Именно этот путь — от гносеологического скептицизма и отчаяния к мистическим «эпифаниям» — проходит герой новеллы Гофмансталя «Письмо» (1902) лорд Чэндос, поэт, испытавший отвращение к лживому слову и погрузившийся в молчание. Новел-

ла, тонкая стилизация эпистолярного стиля елизаветинской эпохи, представляет исповедь умолкнувшего поэта, обращенную к его старшему другу и наставнику Бэкону Веруламскому. Гофмансталь прощается со своим героем на пороге авангардизма, в тот момент, когда лорд Чэндос ощущает приближение новых «волшебных слов», о которых он говорит, что они, если бы оформились в его сознании, могли бы «одолеть тех херувимов, в которых он не верует»³⁶. Это, несомненно, ключевое место «Письма». Речь идет о библейских херувимах с огненными мечами, которые охраняют врата Рая, препятствуя возвращению изгнанного человечества к Древу жизни. Неверие в них лорда Чэндоса имеет принципиальное значение: он не верит в грехопадение, в его окончательность и в недоступность райского сада. Маутнер был убежден, что единство души и плоти, Бога и мира может быть пережито только в безмолвии; вторжение слов неизбежно разрушает мистическое переживание. История лорда Чэндоса это убеждение не столько подтверждает, сколько ставит под сомнение. На последней глубине падения падший переживает блаженные мгновения сверхчувственной интуиции. В его измученном немой сознании зарождаются неведомые слова нового апофатического языка, на котором говорят не с людьми, а с Богом. Вера в слово сменяется неверием, но кризис безмолвия нужен для того, чтобы родилась другая, истинно священная речь.

Вальтер Йенс называет эту новеллу Гофмансталя «свидетельством о рождении модернизма»³⁷. Это верно прежде всего потому, что индивидуальная история лорда Чэндоса явственно выстраивается в соответствии с трехактной парадигмой исторического процесса: от неразделенности Бога и мира до грехопадения к их окончательной нераздельности по ту сторону преодоленной истории, от Рая к Новому Иерусалиму.

Определяя модель самоописания модернистской культуры в целом, эта диалектика утраты и обретения находит свое отражение и в идейной структуре важнейших произведений, созданных на рубеже веков в Вене. Центральное звено сюжета образует, как правило, промежуточный этап кризиса, жизнь в состоянии инобытия и отчаяния на пороге смерти. Но завершающая сюжет смерть героя — не только конец, но и начало. Уже в ранней пьесе Гофмансталя «Глупец и смерть» смерть является не в образе отвратительной старухи, а в образе прекрасного юноши музыканта. Когда о принце Эрвине, герое повести Леопольда Андриана «Сад познания» говорится, что он умер,

не познав смысла своей жизни, это означает, что познание предполагалось и на него следует надеяться³⁸; когда в новелле Гофмансталя «Сказка шестисот семьдесят второй ночи» (1895) герой умирает, с отворачиванием оглядываясь на прожитые годы, это означает, что была какая-то ошибка, и эта ошибка требует исправления... Мотив грядущего преображения присутствует во всех текстах писателей «Молодой Вены».

Высшее переживание, которое знают и кладут в основу своего творчества «младовенцы» — это переживание *unio mystica*, в формулировке Гофмансталя, переживание того, что «мы пребываем в состоянии единства со всем, что есть и когда-либо было, мы не с краю творения не из чего не исключены»³⁹. Выражая стремление к этому единству, венский импрессионизм все больше отдаляется от декаданса и сближается с символизмом, т.е. образует стадию перехода от декаданса к символизму. Зыбкий мир импрессионистических ощущений, который венцы противопоставляют незыблемой чувственно-материальной действительности немецких натуралистов, важен прежде всего потому, что он зыбок и непрочен. Когда материя утонченных чувственных ощущений истончается до предела, сквозь нее начинает просвечивать абсолютная реальность: «открываются снова просветы в таинственную жизнь мироздания», «за гранью конечного открывается бесконечная даль»⁴⁰.

Примечания

¹ Babr H. Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart, 1968. S. 37.

² Ibid., S. 85.

³ Ibid., S. 37.

⁴ Ibid., S. 49.

⁵ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a.M., 1980. Bd. 10. S. 352.

⁶ См.: Worbs M. Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M., 1988. S. 335. О генезисе этого явления см.: Vietta S. Die literarische Moderne. Stuttgart, 1992. S. 118; Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 263–266.

⁷ Гофмансталь Г. Избранное. М., 1995. С. 502.

⁸ Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1987. S. 191.

⁹ Оппонент «Молодой Вены» Карл Краус иронически писал о «младовенцах» в памфлете «Дряхлеющая литература» (1896): «Важнейшим их лозунгом была жизнь, и они каждый вечер сходились вместе, чтобы выяснять свои отношения с жизнью, а когда души их воспарили, то и толковать ее неизъяснимую тайну» (Die Wiener Moderne. S. 644).

¹⁰ См. об этом: Гофмансталь Г. Избранное. С. 590–591.

¹¹ Mach E. Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena, 1911. S. 20.

¹² Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991. С. 181.

¹³ Freud S. Briefe an Arthur Schnitzler // Neue Rundschau, 1955. № 66. S. 97.

¹⁴ Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 100–101.

¹⁵ Die Wiener Moderne. S. 225.

¹⁶ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1979/80. Bd. 1. S. 91.

¹⁷ Гофмансталь Г. Избранное. С. 759.

¹⁸ Die Wiener Moderne. S. 171–176.

¹⁹ Jbid. S. 176.

²⁰ По выражению Гофмансталя, «поэты – это сновидцы, грезящие символами» (Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 9. S. 49).

²¹ Гофмансталь Г. Избранное. С. 490.

²² См. Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus. S. 338; Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Marburg, 1923.

²³ Bahr H. Ibid. S. 85.

²⁴ Hofmannsthal H. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 31.

²⁵ Schnitzler A. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 498.

²⁶ Выражение одного из любимых художников венских импрессионистов Мориса Дени: Denis M. Journal. Paris, 1957. T. 1. S. 134.

²⁷ Kassner R. Sämtliche Werke in 10 Bdn. Pfullingen, 1969. Bd. V. S. 9.

²⁸ Hofmannsthal H. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M., 1975. Bd. 28. S. 196.

²⁹ Altenberg P. Prodomos. Berlin, 1905. S. 27.

³⁰ Altenberg P. Was der Tag mir zuträgt. Berlin, 1906. S. 73.

³¹ Сравнение творчества Альтенберга с магией имеется у Эгона Фриделя: Das Altenberg-Buch / Hg. v. E. Friedell. Leipzig, – Wien, 1922. S. 19–20.

³² Altenberg P. Individualität // Prodomos. S. 95. Петер Хилле характеризует Альтенберга так: «Петер Альтенберг: рецепт, как видеть мир» (Hille P. Gesammelte Werke. Bd. 1–2. Berlin–Leipzig, 1904. Bd. 2. S. 120).

³³ Altenberg P. Der Tanz // Altenberg P. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus. Zürich, 1963. S. 475.

³⁴ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 214.

³⁵ Landauer G. Skepsis und Mystik. Köln, 1925. S. 10, 13.

³⁶ Гофмансталь Г. Избранное. С. 526.

³⁷ Jens W. Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heim. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen, 1978. S. 113.

³⁸ Ср. оценку «Сада познания» в критической статье Г.Бара: H. Bahr. Der Garten der Erkenntnis // Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. 2 Bde. Tübingen, 1976. Bd. 1. S. 489.

³⁹ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1979. Bd. 10. S. 578.

⁴⁰ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 195.

Фото: Семья Морриса и Берн-Джонса: Эдвард Берн-Джонс (отец художника), Маргарет Берн-Джонс, Эдвард Коли Берн-Джонс, Филипп Берн-Джонс, Джорджана Берн-Джонс, Мэри (Мэй) Моррис, Уильям Моррис, Джейн Моррис (Берден), и Джени Моррис

Посмотрите на их Мадонн!

Екатерина Чура
кандидат искусствоведения



Прерафаэлиты и прерафаэлитизм

Прерафаэлитизм — крупнейшее явление в художественной жизни Англии второй половины XIX века, значение которого выходит далеко за рамки изобразительного искусства. Кристофер Вуд, крупнейший специалист по искусству викторианской эпохи, считает прерафаэлитизм «наиболее влиятельным и спорным движением в истории английского искусства»¹. Образованное в 1848 году тремя студентами школ Королевской Академии — Д.Г.Россетти, Д.Э.Миллесом и У.Х.Хантом, — «Братство Прерафаэлитов» стало началом мощного художественного направления, отголоски которого можно увидеть даже в английском искусстве 1930-х годов. Волна увлечения, как писал Перси Бейт в начале XX века, «раскатилась повсюду, рассыпалась тысячами брызг самых причудливых форм, захватила такое огромное пространство, что