

УДК 821.112.2(436)
ББК 83.3(4Авс)6-022.30/59

Ю. Л. Цветков

ИНТЕГРАЦИЯ И САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ВЕНСКОГО МОДЕРНИЗМА

Культура венского модернизма (1890—1910) в силу специфического исторического развития и австрийской ментальности объединила интегративные и дезинтегративные тенденции в игровом поле взаимодействия. Деятели литературы и искусства Вены создали подчеркнуто условный и игровой потенциал культуры, при котором возможны трансформации как человека, так и мира. Самоидентификация культуры венского модернизма сохранилась благодаря развитию внутренней состязательности, которая придавала особое свойство мобильности и жизнеспособности, названное «австрийским синдромом». Интегративное поле венского модернизма включает в себя оригинальные по своей сути философию (Э. Мах), психологию (З. Фрейд), литературу («Молодая Вена»), архитектуру (О. Вагнер), живопись (Г. Климт), музыку (А. Брукнер, Г. Малер) и театр, что стало специфической социокультурной моделью среди стран Европы конца XIX — начала XX века. Эта модель составляет фундамент дальнейшего развития австрийского модернизма и постмодернизма XX века. Синтезное мышление наиболее ярких представителей литературы венского модернизма Гуго фон Гофманстала и Артура Шницлера проявилось в символистской поэзии, лирической драматургии, либретто к операм, психологической и игровой драматургии и прозе. Самоидентификация венского модернизма, возникшая в период размежевания с немецкой политикой, привела к появлению науки австристики, изучающей самобытность и самостоятельный путь развития культуры Австрии в историческом, типологическом и ментальном аспектах, что в условиях современных интеграционных процессов в Европе представляется балансом национальной и европейской идентичности Австрии.

Ключевые слова: австристика, венский модернизм, интегративность, синтез искусств, театральность, дезинтеграция, игра, игровой дискурс, самоидентификация.

Yu. L. Tsvetkov

INTEGRATION AND SELF-IDENTIFICATION OF VIENNESE MODERNISM

Due to peculiarities of historical development and specific Austrian mentality the culture of Viennese modernism (1890—1910) has combined both integrative and disintegrative tendencies in the play field of interaction. Viennese literati and artists have created a deliberately conditional and play-like cultural potential enabling transformations of both man and the world. Self-identification of Viennese modernism has been preserved thanks to the development of internal competitiveness that imparted to it the special quality of mobility and vitality, which has been termed “Austrian syndrome”. The integrative field of Viennese modernism includes essentially original philosophy (E. Mach), psychology (Z. Freud), literature (“Young Vienna”), architecture (O. Wagner), painting (G. Klimt), music (A. Bruckner, G. Mahler) and theater, which became a specific socio-cultural model among

the European countries of the late 19th — early 20th century. This model is the Foundation for the further development of Austrian modernism and postmodernism of the twentieth century. The synthesis thinking of the most prominent representatives of the literature of Viennese modernism, Hugo von Hofmannsthal and Arthur Schnitzler, was manifested in symbolist poetry, lyric drama, libretto for operas, psychological and game drama and prose. The self-identification of Viennese modernism, which arose during the period of separation from German politics, led to the emergence of the science of austristics, which studies the identity and independent way of development of Austrian culture in historical, typological and mental aspects, which in the conditions of modern integration processes in Europe is a balance of national and European identity of Austria.

Key words: Austria studies, Viennese modernism, integrativity, synthesis of arts, theatricality, disintegration, play, discourse of play, self-identification.

Культура венского модернизма или венского модерна (Die Wiener Moderne, 1890—1910) является одновременно феноменом породившей его реальности — Австро-Венгерской монархии — и частью всеобщего европейского континуума. Как представляется, ключевая значимость и прогностическая роль венского модернизма (модерна) для мирового гуманитарного опыта определяются его значительным постмодернистским потенциалом, а эстетическое своеобразие венского модерна проявляется в соотношении его как с предшествующими эпохами национального и общеевропейского развития, так и с современным этапом духовного состояния общества.

Взгляд на венский модернизм как культурную парадигму с позиций XXI века позволяет смоделировать парологическую систему, то есть взаимообусловленный ряд приемов, во многом скрытых для понимания на рубеже XIX—XX веков, но наиболее актуальных в постмодернизме и прагматике знания нашего времени: синтез культурных традиций, плюрализм эстетических концепций, экзистенциальное сознание, игровое начало и интермедialная дискурсивность. На этом основании можно говорить о творчестве писателей, композиторов и художников венского модерна как прямых предшественниках австрийского модернизма и постмодернизма.

Если говорить о временных рамках венского модернизма, то они приходятся на 90-е годы XIX века и первое десятилетие XX века. В это время в философии и эстетике ослабились силы позитивизма и усилилось влияние интуитивизма. В европейской литературе порубежного периода были широко представлены такие литературные направления как реализм, натурализм, эстетизм, символизм, импрессионизм, неоромантизм и экспрессионизм. Начало XX века было трагическим этапом в истории Австро-Венгрии: поражение империи Габсбургов в Первой мировой войне, а затем и её распад (1918). Предчувствие «мировой катастрофы» подхватил в дальнейшем австрийский экспрессионизм в живописи, музыке и литературе.

Следует подчеркнуть, что венский модернизм — это *широкое культурное явление*, оказавшее заметное воздействие на развитие мировой философии, психологии, эстетической мысли и всех видов искусства. Пристальное изучение явлений синтеза, симптомов распада, их игрового развития и интермедialного взаимопроникновения, позволяет выявить общие механизмы возникновения и развития австрийской культуры, что представляет собой попытку культурологического объяснения «австрийского синдрома».

В своей основе культурологическая модель венского модернизма имеет, во-первых, *оригинальную философию*, отрицавшую традиционный

логоцентризм и утверждавшую реальность субъективного сознания: теория интенциональности Франца Brentano, сенсуализм и феноменализм философии эмпириокритицизма Эрнста Маха. Субъективный философский взгляд на мир открыл пути для постижения в том числе и бессознательных *глубин личности человека*: теория психоанализа Зигмунда Фрейда, индивидуальная психология Альфреда Адлера, гендерная теория Отто Вейнингера и концепция преодоления натурализма Германа Бара. Науки философия и психология, как «позитивное знание», сыграли важную роль в детальном исследовании личности человека в литературе кружка «Молодая Вена»: лирика и «лирическая драматургия» Гуго фон Гофманшталя, психологическая проза Артура Шницлера, символистская проза Рихарда Бер-Гофмана и Леопольд фон Андриана. В изобразительном искусстве можно назвать журнал “*Ver Sacrum*” («Весна священная») и объединение художников «Венский сецессион» во главе с Густавом Климтом. В архитектуре и музыке также сложилось вполне узнаваемое направление венского модернизма.

Во-вторых, венский модернизм наполнен поисками индивидуального эстетического моделирования мира в оригинальных *трактатах и эссе* писателя и критика Германа Бара, архитекторов Отто Вагнера, Йозефа Хоффмана, Адольфа Лооса и Йозефа Марии Ольбриха; художников Альфреда Роллера, Коломана Мозера и Карла Молля; композиторов Антона Брукнера, Густава Малера, Гуго Вольфа, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна; режиссера Макса Бургхарда, актёров Йозефа Кайнца, Александра Моисси и Фридриха Миттерверцера. Многообразие духовных устремлений венской интеллигенции вполне укладывается в понятие модернизма как явления новаторского и современного

В-третьих, у венцев, в отличие от многочисленных объединений европейской интеллигенции, не было единой программы и политической ангажированности. Плюрализм суждений, синтетичность, экзистенциальность мышления и вибрация актуальных жизненных смыслов создавали совершенно особое интеллектуальное поле, какое стало возможно в Европе лишь в последние два десятилетия перед Первой мировой войной.

Наконец, в венском модернизме продолжали складываться важнейшие черты австрийской культуры как своеобразной социокультурной модели Европы XX века, представленной именами, прежде всего, австрийских писателей, творчество которых выходит за границы рубежа веков и получило название австрийского модернизма: Георг Тракль, Райнер Мария Рильке, Стефан Цвейг, Роберт Музиль, Франц Кафка, Герман Брох, Йозеф Рот, Хаймито фон Додерер, Эден фон Хорват, Элиас Канетти. Послевоенное поколение писателей и поэтов, причастных так же и к постмодернистской литературе, продолжают традиции, заложенные предшественниками: Ингеборг Бахман, Пауль Целан, Теодор Крамер, Эрих Фрид, Фриц Хохвельдер, Томас Бернхард, Петер Хандке, Кристоф Рансмайр, Эльфрида Елинек и др.

Похожую культурологическую ситуацию можно было наблюдать в других странах: Германии, Франции и России. Однако специфический «австрийский синдром» концентрирует не только крайние признаки поляризации *синтезного и дезинтегративного* начал. Венский модернизм раньше других европейских стран в силу специфического историко-культурного развития и особой австрийской ментальности объединил обе тенденции в *игровом поле взаимодействия*, создавая сложную и порой трудно постигаемую картину бытования австрийской культуры, о чем не раз заявляли наиболее

проницательные писатели венского модерна как на уровне саморефлексии, так и художественных обобщений.

Поэтому совмещение разнонаправленных векторов венской культуры рубежа XIX—XX веков — синтеза и развоплощения, а также их игрового развития и игровых взаимоотношений в одно *интегративное пространство культуры* представляется актуальным по ряду причин. Они объясняют обострённое восприятие кризисного состояния венской культуры в целом и естественный переход к новым ценностям без обязательного, что можно было наблюдать в других европейских странах, ниспровержения старых основ, обуславливая специфическую *повышенную условность* австрийской культуры и тем самым её особое место в европейской истории.

Что касается интегративности *видов искусства* разных эпох и народов, то литература венского модерна, создававшаяся в многонациональном государстве в период небывалого расцвета всех искусств, осознанно или бессознательно развивала их интертекстуальный и интермедиаальный синтез: словесно-музыкальный, словесно-живописный, словесно-музыкально-живописный, а также продолжала совершенствовать высочайший уровень *театральности*, достигнутый австрийским народным театром, барочной драматургией, венской народной комедией и театром XIX века. Венские представители модернизма в эстетическом освоении действительности шли индуктивным методом: от восприятия книг, спектаклей, выставок и концертов к пониманию сущности эстетического. При этом следует отметить важную черту — двойственную рецепцию произведений искусства в целом: *традиционного* как понятного и *модернистского* как неясного. С одной стороны, моралите «Имярек» и кальдероновский «Зальцбургский театр жизни» Гофмансталя, живописные полотна Ханса Макарта, вальсы Йоганна Штрауса, с другой стороны, новелла «Письмо» Гофмансталя, новелла Шницлера «Лейтенант Густвль», декоративные панно для Большого зала Венского университета Климта, двенадцатитоновая музыка Шёнберга.

Синтезное мышление венского модерна ярче всего выражается в лирике и «лирической драматургии» крупнейшего поэта порубежного времени Гуго фон Гофмансталя (1874—1929). Его ранняя лирика обнаруживает удивительное стилизаторское мастерство при создании такого редкого свойства для немецкой поэзии как музыкальность. Вслед за французскими символистами П. Верленом, А. Рембо и С. Малларме австрийский поэт руководствуется новыми принципами создания современной поэзии с обязательной недоговорённостью и музыкальностью звучания. Ранние драмы Гофмансталя первоначально не предназначались для постановки («Вчера», 1891; «Смерть Тициана», 1892; «Глупец и Смерть», 1893), но его ролевая поэзия имела подчёркнуто сценический и интермедиаальный характер. Живописно-драматургический синтез наиболее значим в сюжетно-композиционной структуре, принципах построения образов и символике драмы «Смерть Тициана». В живописной картине сценического пространства в стиле Тициана его ученики образуют передний план сцены-картины. Искусство и жизнь слились для них в одно неразделимое целое, но как оказалось очень хрупкое. Музыкально-драматический синтез в творчестве Гофмансталя осуществился в совместной работе с немецким композитором Рихардом Штраусом (1864—1949) при создании опер «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени» и др.

Дезинтегративное мышление деятелей культуры венского модерна в литературе, живописи и музыке было осмыслено в дальнейшем как симптом модернистского распада и отчуждения, ставшего типичным для человека второго десятилетия XX века, и что впервые широко проявилось в культуре *экспрессионизма*. Отсюда и обозначение венского модерна как эпохи предмодернизма, первой (начальной) стадии развития австрийского модернизма. Как составная часть интегративного поля венского модернизма большой интерес представляет спектр *экзистенциалов бытия* венской литературы на рубеже веков: одиночество и отчуждение, страх перед жизнью и восприятие мира как абсурдного, рефлексия и раздвоение личности, бегство в трансцендентное и смерть как самоуничтожение.

Экзистенциальное измерение литературы венского модерна наиболее представительно в новеллистике Артура Шницлера (1862—1931) и прозе Гофманстала. Пристальный взгляд Шницлера на психический облик главной героини новеллы «Фрау Берта Гарлан» позволяет говорить о её одиночестве и отчуждении. Героиня не находит не только счастья, но и места в жизни, поскольку не имеет традиционных общественных связей в силу сложных жизненных обстоятельств. Глубокий самоанализ героини обнаруживает резкий разлад между внешним и внутренним миром личности. Шницлер-врач и психолог наблюдает как сознательное, так и бессознательное поведение героини, а сновидения оказываются при этом самым глубоким и достоверным «зеркалом души». В новелле Шницлера «Мёртвые молчат» страх и отчаяние главной героини Эммы при внезапной смерти возлюбленного свидетельствуют о хаотичности её сознания, что выхолит за рамки монолога «про себя», формирует поток сознания и бессознательные процессы, в которых предложения теряют свою структуру, превращаясь в бессвязные и не контролируемые обрывки фраз. В новелле Гофманстала «Письмо» речь идёт о неспособности автора письма — лорда Чэндоса — формулировать мысли при помощи слов, демонстрируя потерю связи жизни и творчества, приобретая вид экзистенциального недуга.

Другое направление развития венского модернизма можно отнести к области *игрового начала и игрового дискурса*, позволяющих не только создать и примирить оппозиционные формы мышления, но и объединить их по установленным правилам игры. Австрийская культура в отличие от немецкой имела в своём арсенале игровые и театральные основы, заложенные «генетически»: «Он (театр. — Ю. Ц.) становится больше, чем искусством, даже больше, чем культом: отражая и формируя жизнь, сознание человека эпохи, он переводит события и различные категории бытия на язык театральных образов, сюжетов и терминов» [25, с. 915]. Ярко выраженное игровое начало как важный национальный компонент успешно развивается в австрийской культуре и в настоящее время. Начиная с австрийского народного театра при участии народного шута Гансвурста, а также лацци, пришедших на австрийскую сцену из итальянской комедии дель арте, создавалось импровизационное действие. Оно нарушало сценическую иллюзию, актёры общались со зрителями, а Гансвурст, импровизируя, потешался над публикой. Для дискурса венской народной комедии характерна игра слов, парадоксы, каламбуры и столкновение различных стилевых уровней.

В театрах Вены на рубеже XIX—XX веков господствовала игра, проявляясь в переигрывании известных сюжетов, в игровом манипулировании словами и создании «театра в театре». Наиболее последовательно традиции

австрийского театра поддерживались Гофмансталем и Шницлером. В одноактной драме Гофмансталя «Вчера» «философию импрессионизма» проповедует молодой авантюрист Андреа, для которого мир представляет собой цепочку мгновений-настроений, окрашенных каждый раз необычно и ярко. Следствием его мимолётной «философии» становится крайний эгоцентризм по отношению к своим друзьям и возлюбленной. Они существуют для Андреа как выражение его собственного настроения. Иной тип «мимолётного человека» представлен в цикле одноактных драм «Анатоль» Шницлера. Драматические сцены с участием Анатоля и его возлюбленных строятся по горизонтали, в форме «хоровода», подчёркивая бесконечную изменчивость любовного чувства. В веренице любовных эпизодов Анатоль предстаёт перед зрителем меланхоличным, страстным, ревнующим, равнодушным и т. д. Его увлечения мимолётны, а жизнь представляется неисчерпаемым источником любовных ощущений. В цикле одноактных драм «Хоровод» игровое начало также определяет основной композиционный принцип — последовательность появления одного персонажа за другим, а персонажи пьесы серьёзно воспринимают игровые правила.

Игру на уровне дискурса можно проследить в комедии Гофмансталя «Возвращение Кристины». Смысл речевых недоразумений персонажей заключается не только в создании комического эффекта. Они подчёркивают несоответствие произносимого и обозначаемого, что ведёт к недоверию в речевом общении. Многословный Флориндо играет фразами со множеством побочных и обманчивых смыслов, что затрудняет его общение с Кристиной. Наоборот, изъясняясь неуклюже и грубовато Капитан нередко испытывает затруднения при выражении своих мыслей. Несмотря на неумение говорить красиво, Капитан находит взаимопонимание с Кристиной. Она больше доверяет слезам и жестам Капитана, поскольку движения, мимика и молчание говорят больше, чем слова. По Гофмансталю, слова передают информацию неточно, они в большей степени служат сокрытию смысла и созданию иллюзий и масок. Словесная игра также становится темой комедии Гофмансталя «Трудный характер», которую можно отнести к жанру интеллектуальной комедии игры. В ней высшее общество выступает законодателем словесного этикета. Оно стремится не допустить её прекращения человеком, играющим и говорящим не по правилам. Представители высшего света: граф Альтенвиль, Кресченца, Стани и Антуанетта стремятся сделать из чужака Ганса Карла посмешищем. Однако поворот комедийной интриги зависит от игры космической, высшей необходимости в случайности, которой и определяется счастливая развязка комедии.

Как известно, культура венского модернизма, развиваясь в силу сложившихся исторических обстоятельств динамично и свободно, активно и избирательно синтезировала ведущие художественные достижения национальной культуры и других, прежде всего, европейских стран, а также обнаружила экспрессионистические черты, отразившие катастрофичность бытия порубежного времени и ощущение распада многовековой Габсбургской империи, например, в либретто Гофмансталя «Электра» и музыке одноимённой оперы Рихарда Штрауса (1864—1949). Психологические характеристики трёх женских персонажей в «Электре»: Клитемнестры, Электры и Христофемиды автор строит на повышенной эмоциональности, почти истерии, одной из разновидностей невроза, известного автором из исследований З. Фрейда и Й. Брейера. Написанная белым пятистопным ямбом трагедия

Гофманстала обнаруживает удивительную словесную виртуозность и музыкальность. Созданная на основе трагедии опера Р. Штрауса «Электра» наполнена картинами катастрофичности мира в мотивах насилия, смерти, эротики и бунта, которые соответствуют крайне напряжённому музыкальному языку, вплотную приблизившегося к атональному письму Арнольда Шёнберга (1874—1951).

Крупные портретные образы на ранних полотнах Оскара Кокошки (1886—1980) изображают человека на грани безумия, часто вместо портретов людей предстают ожившие куклы и манекены. Неоформленные контуры сновидений-галлюцинаций картин Кокошки выдают близость к психоанализу З. Фрейда, живописи Ван Гога, Г. Климта и раннего П. Пикассо. Живописная манера австрийского художника Эгона Шиле (1890—1918) отличается графической чёткостью и особенной изломанностью контурной линии в его автопортретах и изображениях обнажённой натуры. Протест против всеобщей усреднённости и посредственности перед экзистенциальной угрозой человеку сближает его с исканиям Э. Мунка и В. Лембрука.

Следует подчеркнуть, что в преддверии эпохи разрушения общечеловеческих ценностей интеллектуальная элита венского общества проявила свою приверженность гуманистическим традициям европейской культуры, свидетельствуя в тоже время и о явлениях переломного характера. Активно усваивая национально-традиционные и интернационально-модернистские достижения, литература венского модерна соизмеряла их со своим специфическим мироощущением конца века и гибели империи, создавая *интегративное пространство культуры венского модернизма*. Оно представляет собой такую исследовательскую модель, которая способна не только объединить, казалось бы, взаимоисключающие друг друга факты созидания и распада в художественном мышлении разных видов культуры, но и объяснить функциональную сложность их бытования в форме оппозиции, игрового развития и игрового взаимодействия.

Внимание исследователей к культуре венского модерна обусловлено событиями нашего времени, ситуацией самосознания культуры и искусства XXI века в различных национальных ареалах, распознаванием её моделей и возможностью проведения интересных исторических и культурных параллелей. Это обусловлено как повышенным вниманием к феномену венского модернизма, предвещавшего переломную эпоху истории Австро-Венгрии и развитие австрийского модернизма, так и значением его для постмодернистской культуры.

Венский модернизм не был объектом пристального научного изучения в отечественном литературоведении, а сам термин только входит в научный обиход. Впервые в отечественном литературоведении его употребил Ю. И. Архипов [4], однако это понятие достаточно робко появляется в современных исследованиях. Авторы интересной и детальной энциклопедии «Постмодернизм» испытывают затруднения в интерпретации *модерна* [6]. В отечественном искусствознании модерн ассоциировался с понятием *стиль модерн*, а как ключевое и родственное слово к модернизму и постмодернизму терял своё специфическое семантическое наполнение и свою принадлежность к общему корню. Для современного понимания *модерна* необходимой представляется не только характеристика конкретно национально-исторического развития культуры, например, *берлинский модерн*, *венский модерн* или *мюнхенский модерн*, то есть микропериодизация модерна,

но и новая макропериодизация — серьезное историческое изучение модерна с момента его самозарождения (Ф. Шлегель, Новалис о модерне как противостоянии античности “die Antike”) и последовательного развития в романтизме, XIX веке, на рубеже XIX—XX веков и как родственное явление устоявшемуся понятию «модернизм» в двадцатом веке.

Проблема самоидентификации как австрийской национальной культуры, так и венской специфики культурной жизни проявляется на разных исторических этапах по-разному. Самые известные австрийские писатели XIX века — драматург и новеллист Франц Грильпарцер (1791—1872) и прозаик, художник Адальберт Штифтер (1805—1868) чаще всего воспринимались как часть общенемецкой культуры. В конце XIX века, когда Австро-Венгрия сотрясалась борьбой чехов, словаков, венгров и других народов империи за национальную независимость, рождается острое ощущение всеобщего распада традиционного миропорядка: в 1918 году рухнула Австро-Венгерская монархия, втянув мир несколькими годами раньше в одну из самых страшных катастроф XX века — Первую мировую войну: «Поражал не только масштаб всеобщего краха, но и скорость, с какой все менялось в мире. Казалось, нет предела бесконечному делению, что навсегда разорваны все связи и люди утратили способность понимать друг друга. Крайней степенью отчаяния было недоверие к слову» [7, с. 178].

В отличие от немецких классиков XIX века писатели венского модерна и австрийского модернизма были по-настоящему открыты широкой читательской аудиторией только после Второй мировой войны, когда в гуманитарных науках широко утвердилось понятие австрийской национальной культуры и начались исследования по *австристике*, выявляющей самобытность и самостоятельный путь развития культуры Австрии. Процесс самоидентификации венского модерна интересен с разных точек зрения. Во-первых, в отечественных и зарубежных гуманитарных науках ведётся разностороннее осмысление своеобразия австрийской культуры, самобытность которой ставится в зависимость от географического положения страны. Не случайно, поэт и писатель Херберт Айзенрайх (1925—1986) сравнивал страну с мостом между частями света, между Западом и Востоком, Севером и Югом (цит. по: [10, с. 207]).

Действительно, австрийская культура до 1918 года находилась под влиянием культур северных и южных, восточных и западных стран, входивших в обширное государство Габсбургов. Временами власть этой стариннейшей европейской династии распространялась на пол-Европы и могла сравниться только с гигантской империей — Россией. «Восточная марка» — Österreich — владение майнцских маркграфов с 976 г. стала в 1156 г. имперским герцогством. Эта дата считается временем рождения Австрийского государства, а с 1282 г. им начали управлять Габсбурги. Первый из них — выходец из Швейцарии Рудольф I (1273—1291) одержал победу над чешским королем Оттокаром Пршемыслом и стал императором Священной Римской империи немецкой нации [16, с. 3]. На рубеже XVI века, овладев испанской короной, Габсбурги управляли обширными территориями Южной и Центральной Америки, а в 1526 г. Австрия захватила корону «Святого Иштвана», но обосноваться в королевстве Венгрия ей удалось лишь в начале XVIII века, после изгнания османских турок и подавления венгерского восстания под руководством трансильванского князя Ференца Ракоци II.

Во-вторых, разноликие направления в литературе, искусстве и музыке «окраинных» земель Габсбургской империи (Северной и Средней Италии, Бургундии, Испании, Фландрии, Бельгии, Нидерландов, Богемии, Моравии, Силезии, Южной Польши, Венгрии, Галиции, Хорватии, Словении, Сербии, Боснии, Герцеговины и других областей), а также южных и западных немецких княжеств, по языку и культуре традиционно близких империи, совмещались с не менее самобытными путями развития «центральной», собственно австрийской культуры на немецком языке со столицей в Вене. Кроме того, с 1556 г. Вена была утверждена императором Фердинандом I императорской резиденцией Священной Римской империи немецкой нации, просуществовавшей до 1806 г., а в видоизмененной форме как имперская система до 1918 г. [30, с. 24]. Старая империя (до 1806 г.), по оценке современных историков, «пусть не всегда на деле, но хотя бы в тенденции воплощала в себе политическую силу, устремлённую к миру и порядку. Этот порядок вещей как бы противопоставляется войнам и распрям, порождённым в XIX—XX веках воинствующим национализмом, и многие даже склонны видеть в нем прообраз современных интеграционных процессов в Европе» [30, с. 4].

Сплав самых разных культур в центре многонациональной монархии позволил Стефану Цвейгу (1881—1942) писать о некоей «тайне Вены» [34, с. 135]. Особая притягательная сила города объяснялась всеобщим интересом к культурным явлениям, которые исторически фокусировались, подобно лучам, в этом месте: «Римляне заложили этот город как цитадель, как форпост, чтобы защитить латинскую цивилизацию от варваров, и более чем тысячу лет спустя об эти стены разбилась движением османов на Запад. Здесь промчались Нибелунги, здесь над миром воссияла бессмертная плеяда музыкантов: Глюк, Гайдн и Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс и Иоганн Штраус; здесь сходились все течения европейской культуры; при дворе, у аристократов, в народе немецкое было кровно связано со славянским, венгерским, испанским, итальянским, французским, фландрским, и в том-то и состоял истинный гений этого города музыки, чтобы гармонично соединить все эти контрасты в Новое и Своеобразное, в Австрийское, в Венское. Готовый воспринять и наделённый особым даром к восприимчивости, этот город притягивал к себе самые полярные силы, разряжал, высвобождал, сочетал их; славно было жить здесь, в этой атмосфере духовной благожелательности, и стихийно каждый гражданин этого города воспитывался наднационально, как космополит, как гражданин мира» [28, с. 26]. Высказывание С. Цвейга остаётся актуальным и по сегодняшней день, несмотря на глобалистские тенденции современной жизни и процессы евроинтеграции.

В-третьих, в современной науке отчётливо формулируются черты национальной австрийской самобытности, которая исторически складывалась на немецком языке, но заметно отличалась от немецкой, а в некоторых случаях была противоположна ей. По мнению Ю. И. Архипова, австрийскую традицию «отличает скептическое отношение к распространённым в Германии философским «умствованиям», сосредоточенность на «вечной», постоянно воспроизводящейся жизни, на очезримой реальной данности, к тому же — важный момент — её путь сопровождают постоянные сомнения в возможностях языка, подминающего, искажающего эту жизнь в угоду какой-либо умозрительной схеме» [5, с. 7].

Национально-историческое своеобразие более чем семисотлетней австрийской истории, позволяющее говорить о её заметном вкладе в сокровищницу

мировой культуры, ярко проявилось в развитии преимущественно лирических жанров поэзии, начиная с песенного творчества придворного венского миннезингера Вальтера фон дер Фогельвайде (ок. 1170 — ок. 1230) до признанных метров европейской поэзии: Николауса Ленау, Гуго фон Гофманстала, Райнера Марии Рильке, Георга Тракля, Теодора Крамера, Пауля Целана, Ингеборг Бахман и Эриха Фрида [12], в широком распространении жанров малой прозы, прежде всего, новеллы [1, 2, 19], а во второй половине XIX века и в XX веке романного жанра: от Адальберта Штифтера до романистов австрийского модернизма и постмодернизма [8], а также в расцвете венской народной комедии XVII—XIX веков, определившей расцвет драматических и музыкально-драматических жанров Австрии XX—XXI веков [24].

В-четвертых, в литературоведении спорным остается вопрос об истоках австрийской словесности. Так, исследователь Й. Шондорф, составитель антологии «Время и вечность: Тысяча лет австрийской лирики» называет австрийскими поэтов, принадлежащих к «народному» направлению миннезанга. Первое стихотворение этой антологии принадлежит поэтессе Фрау Ава, умершей в 1127 г. [34, S. 9]. С. В. Рожновский, изучавший содержание памятников германского героического эпоса «Песни о Нибелунгах» (ок. 1200) и «Кудруны» (ок. 1230/1240), обратил внимание на то, что основная идея эпоса выражалась в борьбе Австрийской марки за свою самостоятельность. В период позднего средневековья, по его мнению, были заложены основы национального самосознания австрийцев [21, с. 188]. Отечественный литературовед Д. В. Затонский и австрийский учёный В. Вайс относят этот процесс ко времени патриотического движения в Австрии, вызванного наполеоновскими войнами и падением Священной Римской империи германской нации [10, с. 3]. Т. А. Путинцева считает безоговорочным существование австрийской национальной литературы с момента начала творчества Франца Грильпарцера — классика XIX века [20, с. 5]. Несмотря на различные точки зрения в вопросе о начале «отсчёта» австрийской литературы, тезис о её важном месте среди европейских культур можно считать вполне убедительным как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении.

Историки литературы Австрии, Германии, Швейцарии, Франции, Италии и США изучали отдельные этапы становления австрийской литературы. Отвечая на вопрос о её существовании, немецкий классик Томас Манн (1875—1955) безоговорочно признавал её национальную оригинальность, которую трудно сформулировать, но легко почувствовать: «Говоря откровенно, я считаю австрийскую литературу *превосходящей* немецкую во всех проявлениях артистической отточенности, вкуса и формы, — то есть тех свойствах, какие, пожалуй, никогда не прекратят играть в искусстве роль, которой вовсе не нужен эпигонский характер и что не исключает чувства новизны и отваги. Это связано со смешением рас и культур, восточные, западные и южные национальные элементы которой по своей сути вообще отличают все австрийское от немецкого, и это сложилось исторически, а немецкоязычный европеец не схож с народным духом южного немца, чьё экстравагантное воспитание проявляется в высшей степени достойным любви и в высшей степени необходимо» [33, S. 919]. Поэтому первым этапом осмысления своеобразия австрийской литературы стали размышления об австрийском менталитете, высказанные вначале крупными писателями и композиторами Австрии: Ф. Раймундом, Н. Ленау, Ф. Шубертом, Ф. Грильпарцером,

А. Штифтером, Ф. фон Зааром, Г. фон Гофмансталем, Ф. Верфелем и историками литературы Й. Надлером, В. Брехтом, Р. Мюльхером и др.

В 1964 году в Венском университете была организована кафедра по изучению истории австрийской литературы, предпринявшая историко-культурное и теоретическое изучение феномена австрийской литературы. Последовавшие многочисленные конференции и симпозиумы германистов по проблемам статуса австрийской литературы в различные исторические периоды отметили рост интереса ученых многих стран к проблемам её зарождения в средние века и функционирования в новое время [31]. Постепенно в недрах германистики окончательно сформировалась самостоятельная область исследований под названием австристика. В 1996 году появилась первая «История литературы Австрии», охватывающая период от её возникновения до современности [32]. Все предыдущие попытки создания подобного труда не увенчались успехом: намеченные планы написать общую историю литературы Австрии в 1849 г. Й. Т. Баннером, в 1889 г. Й. В. Наглем и Я. Цайдлером, в 1937 г. Э. Кастле, в 1948 г. Й. Надлером не были реализованы [32, S. VII]. Сходная ситуация возникла и в советском литературоведении, когда в 80-х годах в Институте мировой литературы им. А. М. Горького исследователем Ю. И. Архиповым был представлен проект трехтомной истории австрийской литературы [18, с. 275]. Реализован проект был лишь частично как двухтомная «История австрийской литературы XX века» в 2010 г. [13].

Причина неосуществлённых проектов кроется не только в сложности изучения многоаспектности и многослойности австрийского феномена, но и в общей теоретической неразработанности таких историко-культурных концептов, как язык и нация, не допускавших ранее существования в одном языке (немецком) нескольких наций (немецкой, австрийской и немецкоязычной швейцарской) и соответственно нескольких культур. Только в последние годы появились исследования, в которых история народа представлена как субстанция нации, а её язык является лишь медиумом, причём самоопределение нации немислимо вне интернационального взаимодействия.

Известный немецкий философ Курт Хьюбнер (1921—2013) справедливо считал, что «нация определяется историей как общая судьба», а язык представляет собой национальный медиум: «язык — это мать. Но рождённое из её лона, как бы оно не походило на свою родительницу, живёт своей собственной жизнью, далеко выходящей за пределы материнского влияния. Правда, нельзя отрицать, что происхождение от матери тоже участвует в формировании идентичности, но себя самого обретают не только в этом. Надо также учитывать и отношение национального тождества и родного языка. В рамках этого может быть обосновано, что две нации могут говорить на одном языке и все же не являются идентичными» [27, с. 341].

Отечественное литературоведение, например, занималось систематическим изучением отдельных писателей австрийской литературы в 70-е годы [11, 26, 23], а как самостоятельная ветвь советской германистики — австристика оформилась в научное направление в 80—90-е годы. В 1985 году появился обобщающий труд Д. В. Затонского, посвященный видным австрийским романистам XX века, в 1998 году был издан курс лекций «История австрийской литературы XIX века» Е. И. Нечепорука [8, с. 16]. В XXI веке вышли в свет исследования Н. С. Павловой, А. В. Михайлова, Ю. Л. Цветкова и др. [18, 15, 29].

В-пятых, в конце XIX века Австро-Венгерская империя, образованная в 1867 году в результате конституционного компромисса, представляла собой, как и ранее, мультинациональное государство, состоявшее помимо Австрии и Венгрии из Чехии, Моравии, Силезии, Герца, Истрии, Триеста, Далмации, Буковины, Крайны и Галиции. Повсеместно официальным языком монархии был немецкий язык. Немецкая часть населения окраинных областей находилась под влиянием нескольких культур: столичной (венской), близлежащих германских государств, а также национальных культур тех стран, которые входили в состав Австро-Венгрии. Так, литература Праги на немецком языке — *литература Пражской группы*, — представленная крупными поэтами и писателями Р. М. Рильке, Г. Мейринком, Ф. Кафкой, М. Бродом, Ф. Верфелем, И. Урцидилем, Л. Перуцом и др. была тесно связана с чешской (пражской) историей и культурой. В силу этих причин возникла проблема принадлежности того или иного писателя государства Австро-Венгрии к национальной литературе страны, входившей в её состав, в данном случае — чешской. Деятели культуры немецкого языка, жившие в пределах австро-венгерской империи и причастные к традициям иной национальной культуры (Прага) и получившие после распада монархии (1918) самостоятельность отдельного государства, не без оснований причислялись историками к культуре страны, вышедшей из состава Австро-Венгрии.

Так же правомерно был поставлен вопрос о принадлежности всей литературы на немецком языке австро-венгерского государства к австрийской литературе. Эта точка зрения является в настоящее время наиболее убедительной. *Австрийская литература* конца XIX — начала XX века включает в себя литературу венского модерна, Пражской группы, литературу на немецком языке Моравии, Силезии, Галиции и т. д.: «...лишь литературу, что так или иначе держала в поле зрения проблематику *всей* габсбургской империи, следует именовать «австрийской». Её языком был немецкий, ибо никакого другого языка не поняли бы одновременно хорват и венгр, поляк и украинец, но дух её был именно австрийским, то есть многонациональным, даже наднациональным» [9, с. 4].

Вопрос об австрийской (как и венской) идентичности стоит в современных условиях также так же остро, как и в начале XX века. По мнению Э. Мацнера, профессора Венского и Эрфуртского университетов, «австрийская» принадлежность стала ощутимой во время его пребывания в разделенном Берлине: «нас допрашивали как немцев, а мы не чувствовали себя немцами. Вот тогда мы задумались об австрийской идентичности. Из-за нашего смешанного происхождения она состоит из многих идентичностей: северославянской, южнославянской, восточноавстрийской, южноавстрийской, западноавстрийской... Установление одной идентичности всегда означает уничтожение происхождения человека. Идентичностей много, исключать нельзя никого, даже части самого себя нельзя исключать» [22, с. 246].

Актуальность современного обсуждения проблемы австрийской самобытности объясняется и тем обстоятельством, что в период Второй республики она не была приоритетной: «Эта система, именуемая системой «общественного согласия» или «социального партнерства», способствовала тому, что все без исключения общественные и политические расхождения и противоречия свелись к общему знаменателю, и потому австрийское своеобразие вскоре стало заключаться в том, что в этой стране любое выражение своеобразия потеряло всякий смысл» [14, с. 13].

В условиях современных интеграционных процессов в Европе и строительства общего европейского дома, важным представляется сохранение баланса национальной самобытности Австрии и её европейской идентичности: «Популярность австрийских писателей, неустанно подвергающих страну критическому осмыслению (Бернхард, Туррини, Хаслингер), является приметой возросшей потребности общества в самоосмыслении, а европейские события последнего времени сделали актуальным вопрос о самооценке Австрии и о её позиции в совершенно изменившихся обстоятельствах» [14, с. 13].

Список литературы

1. Австрийская новелла XIX века. М. : Худож. лит., 1959. 703 с.
2. Австрийская новелла XX века. М. : Худож. лит., 1981. 519 с.
3. *Архипов А. И.* Австро-советский симпозиум в ИМЛИ // *Вопр. литературы.* 1978. № 7. С. 297—300.
4. *Архипов Ю. И.* Венская школа «модерн» // *История всемирной литературы.* М. : Наука, 1994. Т. 8. С. 348—355.
5. *Архипов Ю. И.* Предисловие // Бернхард Т. *Избранное : Рассказы и повести.* М. : Радуга, 1983. С. 3—11.
6. *Грицанов А. А.* *Modern* // *Постмодернизм: Энциклопедия.* Мн. : Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. С. 435—436.
7. *Дудова Л. В.* Модернизм в немецкоязычной литературе // *Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П.* *Модернизм в зарубежной литературе.* М. : Флинта : Наука, 1998. С. 178—234.
8. *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М. : Худож. лит, 1985. 448 с.
9. *Затонский Д. В.* Страницы австрийской литературы // *Иностр. литература.* 1972. № 11. С. 207—209.
10. *Затонский Д. В.* Существует ли австрийская литература? // *Современная литература за рубежом.* М., 1975. С. 154—174.
11. *Затонский Д.* Предисловие // *Кафка Ф.* *Америка. Процесс. Из дневников.* М. : Изд-во полит. лит., 1991. С. 3—14.
12. *Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах : сборник.* М. : Радуга, 1988. 816 с.
13. *История австрийской литературы в двух томах.* Т. 1 : *Конец XIX — середина XX века.* М. : ИМЛИ РАН, 2009. 632 с. ; Т. 2 : *1945—2000.* М. : ИМЛИ РАН, 2010. 576 с.
14. *Менассе Р.* Страна без свойств. Эссе об австрийском самосознании. СПб. : Петербург — XXI век : Симпозиум», 1999. 128 с.
15. *Михайлов А. В.* *Избранное: Феноменология австрийской культуры.* М. ; СПб. : Центр гуманитарн. Инициатив : Университетская книга, 2009. 392 с.
16. *Нечепорук Е. И.* *История австрийской литературы XIX века : курс лекций.* Симферополь : Изд-во Таврического эколог. ин-та, 1998. 262 с.
17. *Павлова Н. С.* Типология немецкого романа: 1900—1945. М. : Наука, 1982. 277 с.
18. *Павлова Н. С.* *Природа реальности в австрийской литературе.* М. : Языки славянской культуры, 2005. 312 с.
19. *Повести австрийских писателей.* М. : Радуга, 1988. 639 с.
20. *Путинцева Т. А.* Предисловие // *Австрийская новелла XIX века.* М. : Худож. лит., 1959. С. 3—22.
21. *Рожновский С. В.* *Прошлое и настоящее австрийской словесности* // *Иностр. лит.* 1981. № 9. С. 188—190.
22. *Россия и Европа: в поисках идентичности : Междунар. симпозиум.* М. : Вахазар, 2000. 256 с.

23. *Русакова А. В.* Австрийская литература: к проблемам изучения // История и современность в зарубежных литературах. Л., 1979. Вып. 1. С. 146—151.
24. *Слободкин Г.* Венская народная комедия XIX века. М. : Искусство, 1985. 223 с.
25. *Стрельникова А. А.* Театр как форма художественного сознания Австрии на рубеже веков // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX—XX веков. М. : ИМЛИ РАН, 2017. С. 915—941.
26. *Таран П. В.* Австрийская литература: её прошлое и настоящее // Писатель и жизнь. М., 1975. С. 164—181.
27. *Хюбнер К.* Нация: от забвения к возрождению. М. : «Канон+» : ИО «Реабилитация», 2001. 400 с.
28. *Цвейг С.* Вчерашний мир. Воспоминания европейца // Цвейг С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 9 : Вчерашний мир. Встречи. Воспоминания. Эссе. М. : Библиосфера, 1996. С. 7—376.
29. *Цветков Ю. Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М. ; Иваново : МИК, 2003. 432 с.
30. *Шиндлинг А., Циглер В.* Кайзеры. Священная Римская империя, Австрия, Германия. Ростов н/Д : Феникс, 1997. 636 с.
31. *Literatur aus Österreich, österreichische Literatur: Ein Bonner Symposion /* Hg. K. K. Pohlheim. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981. 241 S.
32. *Literaturgeschichte Österreichs: Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart /* Hg. v. H. Zeman. Graz : Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1996. 696 S.
33. *Mann T.* Gibt es eine österreichische Literatur? // Mann T. Gesammelte Werke : in 12 Bänden. Bd. X : Reden und Aufsätze. Frankfurt a. Main : S-Fischer Verlag, 1960. S. 916—921.
34. *Zeit und Ewigkeit. Tausend Jahre österreichischer Lyrik /* Schondorf J. (Hg.) Düsseldorf : Claassen Verlag, 1980. 611 S.
35. *Zweig S.* Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge. Stockholm : Bermann, 1946. 374 S.