

## **Вена versus Берлин**

### **Спор о модернизме на фоне петербургского мифа**

АЛЕКСЕЙ ИОСИФОВИЧ ЖЕРЕБИН

Как известно, большие художественные стили формируются в ходе межкультурного диалога, участники которого попеременно переходят с позиции передачи на позицию приема сообщений. Согласно Ю. М. Лотману, «механизм диалога» работает по следующей универсальной схеме: та или иная относительно инертная структура выводится из состояния покоя потоком текстов, которые поступают со стороны структур, находящихся в состоянии возбуждения. «Следует этап пассивного насыщения, – пишет Лотман, – усваивается язык, адаптируются тексты. При этом генератор текстов находится, как правило, в ядерной структуре семиосферы, а получатель – на периферии. Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения воспринимающей структуры. Из пассивного состояния она переходит в состояние возбуждения и сама начинает бурно выделять новые тексты, бомбардируя ими другие структуры, в том числе и своего возбудителя. Процесс этот можно описать как смену центра и периферии. При этом происходит энергетическое возрастание: система, пришедшая в состояние активности, выделяет энергии гораздо больше, чем ее возбудитель и распространяет свое воздействие на значительно более обширный регион. Из этого вытекает прогрессирующий универсализм культурных систем».<sup>1</sup> Примеры Лотмана хорошо известны: это культура Италии от поздней античности до Ренессанса в ее диалоге с германцами, это диалог культуры французского Просвещения и герман-

ского, немецкого и английского романтизма, и, наконец, это диалог России и Европы в XVIII–XIX веках. Все эти диалогические процессы занимают большие периоды времени, от нескольких веков до нескольких десятилетий. В диалоге Берлина и Вены мы видим совсем другие, авангардистские скорости. Весь цикл, имеющий своим содержанием смену центра и периферии, начинается и завершается в период между 1885 и 1910 годами, когда культурная инициатива сначала переходит от Берлина к Вене, но затем, в эпоху экспрессионизма снова возвращается в Берлин.

В немецкоязычном пространстве 1880-х годов Берлин – культурный центр, где зарождается идея обновления немецкой культуры под лозунгом натурализма, первого из многочисленных течений, объединяемых понятием модернизм. Пророками обновления явились, как известно, берлинские писатели-натуралисты, возглавившие литературное объединение «Прорыв» (Durch) – Генрих и Юлиус Харт, Арно Хольц и Йоханнес Шлаф, Евгений Вольф, Герхарт Гауптман. В 80-е годы, когда развивается теория натурализма, в Вене еще ничего не происходит. Вена – это культурная провинция, и начавший выходить в 1890 году (правда, не в Вене, а в Брюнне) журнал «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.<sup>2</sup>

Но идеализация полученной извне натуралистической эстетики очень скоро сменяется в Вене ее критикой. По схеме Лотмана, переломный момент в диалоге транслирующей и воспринимающей культуры наступает тогда, когда последняя «обнаруживает стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована».<sup>3</sup> На

этом этапе «складывается представление, что “там” эти идеи реализовались в неистинном – замутненном и искаженном – виде, и что именно “здесь”, в лоне воспринявшей их культуры, они находятся в своей истинной, “естественной” среде». <sup>4</sup> Именно так аргументирует в своих статьях 1891 года организатор и идеолог группы «Молодая Австрия» Герман Бар. Противопоставляя немецкий натурализм французскому, он сближает последний с европейским декадансом и заканчивает требованием «преодоления натурализма», выполнить которое предстоит австрийцам.

Отсюда начинается этап интенсивного самоутверждения венского стиля, как говорит Бар, «второй период модернизма». <sup>5</sup> Трансформируя культурный код, стимулированный берлинскими текстами-провокаторами, венская культура начинает бурно порождать свои собственные тексты, которые обеспечивают ей в общем семиотическом 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 диалога – существенной переоценке. Возникает точка зрения, которую мы разделяем до сих пор: эстетика берлинского натурализма, несмотря на присущий ей пафос отрицания традиции, еще слишком глубоко укоренена в позитивистской культуре второй половины XIX века и явилась в лучшем случае лишь предвестием той эстетической революции, которая завершилась в эпоху авангардизма и абстрактного искусства.



Новая эстетика Вены начинается с требования расширить предмет изображения, включить в него наряду с «внешним миром» мир внутренний, которым натуралисты, особенно

немецкие, по мнению Бара, пренебрегают. Таков центральный и наиболее ясный тезис венской школы: главным предметом венской литературы и искусства должны стать не «*états des choses*», а «*états d'âme*», или в не особенно удачном переводе Бара, не «*Sachenstände*» а «*Seelenstände*».<sup>6</sup>

Но другой предмет изображения был уже элементом другой эстетики, в которой физические ощущения осмысляются как магические символы, и мимесис чувственно-материальной действительности сменяется антимиметической моделью репрезентации значений. «Эстетика перевернулась, – говорит Бар. Художник – больше не раб действительности, не инструмент для создания ее копии. Напротив, это действительность снова становится для художника материалом, которым он пользуется, чтобы говорить о себе самом, в ясных и суггестивных символах... Мы должны выразить ту заключенную в нас тайну, которая, как мы чувствуем и знаем, есть нечто другое, чем действительность».<sup>7</sup>

Ключевым словом венской эстетики становится слово «душа». В эссе «Новая психология» Бар призывает заменить «психологию чувств» «психологией нервов». Примечательно, что наряду с выражением «психология нервов» он пользуется также выражением «мистика нервов». Чувства романтического и реалистического искусства отвергаются Баром потому, что они уже прошли через фильтр рассудка, и, выстраивая, подобно ему, логику субъектно-объектных отношений, отделяют человека от мира объектов, им воспринимаемых. Задача же новой психологии – эту логику разрушить, обнаружить онтологическое тождество души и Вселенной. По мысли Бара, это могут не чувства, а «ощущения», не «*Gefühle*», а «*Sensationen*»: «*Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt – das ist der ganze Witz*».<sup>8</sup> Искусство, которое хочет говорить о душе, быть «*Seelenkunst*», должно опираться на ощущения, стать «*Nervenkunst*», и это «искусство нервов»

есть то, что Бар противопоставляет натурализму под именем «импрессионизма».

Философией импрессионизма Бар объявил, как известно, учение Эрнста Маха, отменившего привычную дихотомию иллюзии и реальности. Из философии Маха следовало, что весь мир есть либо иллюзия, которую наше сознание принимает за реальность, либо реальность, которую мы подменили иллюзией. Мироззрение поэтов и художников Вены осциллирует между этими вариантами, пробиваясь от деструктивного к конструктивному варианту махизма. Отсюда амбивалентность термина импрессионизм, который, с одной стороны, может отождествляться с декадансом и эстетическим индивидуализмом, а, с другой, сближается с реализмом мистического чувства и с мифопоэтикой символизма.

Вторая, мистическая трактовка махистского мироззрения меньше изучена, но она интереснее и важнее первой. В соответствии с ней игру наших ощущений, кажущихся бессвязными и мимолетными, следует представлять себе как единый орнамент жизни, где каждый элемент, причудливо переплетаясь с другими, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом. Писатели «Молодой Вены» воплощают это представление в таких образах, как «ковёр жизни», «экстатический танец», «морские волны». Герман Бар строит на нем свою концепцию импрессионизма, образцы которого он находит повсюду – в драматургии Метерлинка и Гофманшталя, в японском искусстве на выставке Сецессиона, в скульптурах Родена и на картинах Климта. Импрессионизм для Бара там, где вещи выведены из их изолированности, где, как он пишет, «все отдельное, будь то мужчина, женщина, рыба, змея или камень, изображаются в процессе непрерывной метаморфозы, перетекают одно в другое и растворяются во Вселенной».<sup>9</sup>

По этому признаку импрессионизм явственно переключается с символизмом, переходит в символизм, как определил его в 1913 году Гофмансталь – «знаки и стихи, прославляющие тайну сцепленности всего земного».<sup>10</sup> Декаданс, импрессионизм и символизм в их взаимопереходах – таковы важнейшие термины для описания той новой эстетики, которую Бар, начиная с 1891 года, противопоставляет берлинскому натурализму.



В книге «Модернизм в Берлине и в Вене» Петер Шпренгель и Грегор Штрейм приходят к выводу, что Герман Бар сознательно стремился представить венскую литературу как «региональное явление».<sup>11</sup> Это очевидно так, но парадокс заключается в том, что австрийский регионализм утверждается Баром на широкой основе антигерманской европеизации. Австрийский регионализм Бара так же космополитичен, как русский национализм Достоевского: австрийское – это всемирное.

«Что же это такое – австрийское? Мы все чувствуем, что это есть, но никто не может этого выразить, – пишет Бар в эссе 1897 года «Австрийское» и дает профессорам Цейдлеру и Наглю, авторам первой истории немецко-австрийской литературы, иронический совет, который доводит до абсурда саму идею национальной литературы: «Следовало бы взять какого-нибудь молодого венского писателя, австрийца с головы до пят, например, Андриана или Альтенберга, разложить его существо на составные части, и попытаться понять: откуда в нем это, к чему относится то? Мы нашли бы в нем что-то французское, что-то немецкое, следы всех литератур, ибо со всеми наш дух вступал в отношения обмена. Все это надо вычестить и посмотреть, что останется».<sup>12</sup>

Но что останется – этого Бар, конечно, не выдает; ясно, что «австрийское» – это не «сухой остаток», а средоточие влияний. Австрия наделяется в концепции Бара особым значением мессианского центра европейской культуры. Она ни Германия, ни Франция, ни Восток, ни Запад, но, как говорит позднее, в 1922 году Гофмансталь, «porta orientis», врата Запада на Восток.<sup>13</sup>

У Гофмансталя «таинственный Восток» выступает как метафора «империи бессознательного», открытой Фрейдом, но речь идет, конечно, не только о психоанализе. Образ Востока традиционно связан с иррационалистической картиной мира, чуждой Фрейду, но чрезвычайно притягательной для младовенцев. Гофмансталь намеренно «забывает» о рационализме Фрейда и ставит его учение в один ряд с музыкой и мистикой – как доминантами венской культуры и воплощением ее духа. Открытость Вены Востоку означает тем самым ее причастность к магической культуре, основанной на вере в реальное присутствие бесконечного в конечном.

Именно об этом идет речь и у Бара, когда он определяет культуру как «живую связь» народа с вечностью, а характерную черту «австрийца» видит в том, что он не научился жить в двух мирах одновременно – у себя дома, на своей родной земле, «daheim», но вместе с тем и в другом, трансцендентном мире, где он также и, как будто бы в большей степени, чем другие народы Европы, чувствует себя «daheim».<sup>14</sup> В «подсознании» современного австрийца хранится, по мысли Бара, духовное наследие эпохи католического барокко, вытесненное двухвековым господством чуждого «австрийской сущности» просветительского либерализма и индивидуализма.<sup>15</sup>

Политические реформы Марии Терезии и Иосифа II, революция 1848 года, капитализм второй половины XIX века – все это, по Бару, для Австрии чужое и неорганичное, следствие губительного влияния Запада, искусственного, извне

навязанного ей «Verwestlichung».<sup>16</sup> Разрушить чары рационалистической западной цивилизации, чтобы австриец вернулся к самому себе, к своей «духовной сущности», на «таинственный Восток» своей души – именно в этом заключается, с точки зрения Бара, национальная идея австрийской литературы, которую он, вопреки расхожему мнению о его интеллектуальной ветрености, проповедует с величайшей последовательностью – от первых, относящихся к 1891 году критических выступлений против Берлина до религиозного обращения, пережитого им в 1910-е годы.

Чрезвычайно показателен в этом смысле лозунг, который Бар выдвигает в годы Первой мировой войны – «der westöstliche Barock».<sup>17</sup> Утопия возрождения великой Австрии под лозунгом «западно-восточное барокко» представляет собой прямую аналогию с романтической утопией христианской Европы, столь выразительно описанной в 1799 году Новалисом (в его книге «Христианство или Европа»). В том и в другом случае речь идет не о простом отрицании индивидуалистической западной культуры, а о переключении ее с горизонтальной плоскости на метафизическую вертикаль, об оправдании и просветлении земного мира в Боге.<sup>18</sup>

Культура барокко, объединяющая Восток и Запад, мыслится Баром, как и средневековая Европа у Новалиса, по гностической модели Третьего Царства. Актуализированная на рубеже веков Ницше и Ибсенем, Бердяевым и Мережковским, эта модель имплицитно присутствовала и в монистической философии Эрнста Маха, стоявшей у истоков младовенской эстетики. Уже тогда, в 90-е годы махистская философия чистого опыта, в котором субъект и объект тождественны, привлекает Бара как научное оправдание опыта мистического, в котором преодолевается дуализм между миром внешним и внутренним, индивидом и миром, субъектом и объектом, явлением и сущностью, духом и плотью, Градом Земным и

Градом Божиим. Зыбкий мир импрессионистических ощущений, который Бар противопоставляет незыблемой чувственно-материальной действительности немецких натуралистов, важен ему потому, что сквозь него просвечивает «реальнейшая реальность» хилиастического мифа о воплощенном Царстве.

Воплощение этой реальности – абсолютной и истинной реальности мистического сознания – является главной темой венского модернизма; в ее решении поэтика культуры, которую поздний Бар намечает под лозунгом «*der westöstliche Barock*», логически завершает ту антинатуралистическую эстетику, которую он провозглашает программой «Молодой Вены» в начале 90-х годов. В том и другом случае предметом модернистского творчества является тайна целого, зашифрованная в противоречиях эмпирической действительности. Текст австрийской культуры должен строиться, по мысли Бара, как текст символический, структурный принцип которого – не логика причинно-следственных отношений, а цепь тайных, невидимых соответствий между вещами. Рассудок привык их разъединять, и только воображение художника способно актуализировать связь и единство всего существующего в поэтическом образе, обладающем, после того, как он создан, объективным онтологическим бытием, в котором преодолевается хаос бытия материального. Сущность этой эстетики выразил яснее, чем кто-либо другой, Рудольф Каснер в своей первой книге «Мистика, художники и жизнь» (1900): «Мудрость мистика есть власть поэта».<sup>19</sup>

Процесс модернизации австрийской литературы совершается на фоне прогрессирующего – от Кениггреца до Марны – распада Габсбургской империи, вопреки этому распаду. Чем больше сужаются исторические границы Австро-Венгрии, тем обширнее становится пространство «австрийской души», чем обиднее западная правда рассудка, тем большую власть приобретает восточная правда воображения.

Исходной точкой этого процесса является 1891 год, когда Бар провозглашает программу преодоления натурализма. С этого времени Австрия начинает завоевывать территорию абсолютной реальности, и уже с первых шагов одним из самых надежных ее союзников становится Россия.



Уже в критике 1890-х годов обсуждался вопрос, не является новая венская литература ответвлением французской, но только на немецком языке.<sup>20</sup> Тот факт, что Бар привез идею литературной Вены из Франции подтверждается и его собственными словами,<sup>21</sup> и французской доминантой в его эссеистике. Но фактом является и то, что последней станцией, где Бар закончил «образовательные путешествия» своей молодости, был не Париж, и не какой-либо другой из городов мира, которые посетил молодой Бар, а именно Петербург, проблематическая «нерусская» столица Российской империи.

Напомню, что в конце апреля 1890 года Бар ненадолго вернулся из Парижа в Вену, а затем, откликнувшись на многообещающее предложение Отто Брама выпускать вместе с ним журнал «Свободная сцена» почти год, с мая 1890 по март 1891 года провел в Берлине. Но столица Рейха, раньше, до Парижа, казавшаяся ему литературной Меккой, представляется ему теперь чуждым, отсталым городом, где его перестали понимать. Берлин не выдерживает сравнения с Парижем.

В этих условиях Бар с радостью принимает предложение своего друга, берлинского актера и режиссера Эммануэля Рейхера, сопровождать немецкую труппу, отправлявшуюся на гастроли в Петербург. Поездка в Россию продолжалась с конца марта до конца апреля 1891 года. Из Петербурга Бар возвращается не в Берлин, а в Вену, чтобы осуществить замысел, намеченный еще в Париже, но окрепший под влиянием петербургских впечатлений – взять на себя роль организатора

«Молодой Австрии», «основать новую австрийскую литературу». <sup>22</sup> 18 мая 1991 года Бар пишет отцу: «Конец исканиям и экспериментам, настает новый период, спокойный, тихий и просветленный. Русская книга обозначит важный этап в моей жизни. Петербург стал моим Дамаском». <sup>23</sup>

Книга, о которой Бар упоминает в письме к отцу, вышла в конце 1891 года в Дрездене и называется «Русское путешествие». В литературе вопроса она до сих пор не получила должного освещения. Выразительным примером ее непонимания может служить следующая оценка известного исследователя творчества Бара Рейнгарда Фаркаса: «В Петербурге, где Бар поселился в гостинице Англетер, он, как и в других европейских городах, накопил множество эстетических впечатлений, свидетельствующих, по его словам “о французском стиле здешней культурной жизни”. То, что ему удалось заметить в области театрального искусства и живописи, не раскрывало особенностей русской культуры, которые позднее ассоциировались у него преимущественно с Толстым и Достоевским. Лапидарные суждения по поводу русских борделей, которые Бар опубликовал в 1891 году под названием “Русское путешествие” и цинично посвятил своей спутнице, актрисе Лотте Витт, мало чем отличаются от антифеминистской позиции парижского времени». <sup>24</sup>

В этих словах Фаркаса верно лишь то, что Бар жил в Англетере, усердно ходил в театры и в Эрмитаж, посвятил книгу актрисе Лотте Витт, и в последующие годы, действительно много читал Толстого и Достоевского. Но все содержащиеся в приведенной цитате акценты и оценки ошибочны от первого до последнего слова.

Темой «Русского путешествия» является метаморфоза героя-рассказчика, происходящая на фоне топики петербургского мифа, известной Бару из Достоевского и возможно, из Пушкина. Призрачная столица России выступает у Бара как

символ декадентского сознания, для которого весь мир обращается в систему моих представлений, но вместе с тем и как экзистенциальное пространство, в котором трагедия эстетического индивидуализма достигает кульминации и разрешается рождением «нового человека» – человека христианской культуры. Функция эротических эпизодов, в том числе выразительной сценки в русском борделе, заключается в том, чтобы ввести образ иллюзорного Петербурга, иллюзорность которого рассказчику надлежит преодолеть, в древнюю мифологическую перспективу города-блудницы Вавилона. «Маленькая актриса» Лотта Витт, в начале книги не более чем участница дорожного флирта, получает по мере развития сюжета роль Беатриче, божественной проводницы в «vita pioua», которая должна быть заслужена нисхождением в перебургский Inferno.<sup>25</sup>

В своей поздней автобиографической книге «Автопортрет» (1923) Бар оценил свою книгу о Петербурге иронически: «Мои русские впечатления были грандиозны: они состояли из Кайнца и Дузе».<sup>26</sup> Исследователи творчества Бара поверили ему на слово. Но примечательно, что рядом с этой иронической самооценкой находится в автобиографии фрагмент, который представляет русские впечатления Бара совершенно в другом свете. В этом фрагменте Бар сопоставляет два петербургских воспоминания – о статуе гордого царя на Сенатской площади и о смиренно молящемся народе в маленькой церкви неподалеку от Казанского собора. Сознательно смонтированные по принципу контраста, они подтверждают принципиальное значение книги 1891 года. Антитеза языческого человекобога и христианского богочеловека, составляющая ее идейный сюжет, настолько тесно связывает «Русское путешествие» с т. н. «петербургским текстом русской литературы», что появляется основание для того, чтобы рассматривать петербургский миф в качестве одной из несущих опор венского модернизма.

Примечания

1. Лотман, Ю. М.: Механизмы диалога. // Лотман, Ю. М.: Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. Москва, 1996. 195.
2. Wunberg, G.: Einleitung. // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hg. v. Wunberg, G. unter Mitarbeit v. Braakenburg, J. J. Stuttgart, 1981. 13, 20.
3. Лотман, Ю. М.: Указ. соч. 199.
4. Там же.
5. Bahr, H.: Loris // Bahr, H.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904 / Hg. v. Wunberg, G. Stuttgart, 1968. 163.
6. Bahr, H.: Die Krisis des Naturalismus // Там же, 49.
7. Там же, 37.
8. «Психология переносится из рассудка на нервы – в этом вся штука» – Там же
9. Bahr, H.: Dialog vom Tragischen. Berlin, 1904. 59–60.
10. Hofmannsthal, H. v.: Die Frau ohne Schatten. // Hofmannsthal, H. v.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe / Hg. v. Ritter, E. Bd. XXVIII: Erzählungen I. Frankfurt a. M., 1975. 196.
11. Sprengel, P., Streim, G.: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Frankfurt a. M., 1998. 84.
12. Bahr, H.: Österreichisch. // Die Wiener Moderne. 317.
13. Hofmannsthal, H. v.: Wiener Brief // Hofmannsthal, H. v.: Gesammelte Werke: In 10 Einzelbänden. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1979. 195.
14. Bahr, H.: Der Österreicher. // Bahr, H.: Schwarzgelb. Berlin, 1917 (=Sammlungen von Schriften zur Zeitgeschichte 25/26). 106–113.
15. Bahr, H.: Der König Gandaules. // Bahr, H.: Glossen zum Wiener Theater. Berlin, 1907. 299.
16. Bahr, H.: Das österreichische Problem. // Bahr, H.: Summula. Leipzig, 1921. 192–195.
17. “...wir hätten uns jetzt unser eigenes Barock zu schaffen, ein zweites Barock: jenes ist nordsüdlich gewesen, Latein verdeutschend, unseres müsste westöstlich sein, Rom und Byzanz verbindend, mit Raum für Walt Whitman und Dostojewski zugleich” – Bahr, H.: Barock. // Там же, 176.
18. 10 января 1913 года Бар записывает в дневник: «Beim Gang durch die Herzog-Friedrich-Strasse (Goldenes Dachl und auch sonst einige

schöne Renaissance) formulierte ich den Reiz der katholischen Kultur bis zur Renaissance so: Der einzelne gilt für sich gar nichts – und gerade das macht jeden so stark, sicher und unangefochten in seiner Eigenheit» – Widder, E.: Hermann Bahr. Sein Weg zum Glauben. Linz, 1963. 109.

19. Kassner, R.: Die Mystik, die Künstler und das Leben // Kassner, R.: Sämtliche Werke: In 19 Bdn. / Hg. v. Zinn, E. u. Bohnenkamp, E. Pfullingen 1069. Bd. I. 31.

20. Sprengel, P., Streim, G.: Указ. соч. 79.

21. Bahr, H.: Zehn Jahre. // Die Wiener Moderne. 666.

22. Там же.

23. Brief an Alois Bahr. 18.5. 1891. AbaM 65/71.Th. – Цит. по: Bahr, H.: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904 / Ausgew. u. komm. v. Farkas, R. Wien, 1987. 33.

24. Farkas, R.: Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne. Wien, 1989. 33.

25. См. Жеребин, А. И.: «Русское путешествие» Германа Бара в контексте петербургского мифа. // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2001. № 4. 7–35.

26. Bahr, H.: Selbstbildnis. Berlin, 1923. 271.