ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В ГЕРМАНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ

© 2017 г. Т.В. Кудрявцева

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 23 апреля 2017 г.

Дата публикации: 25 сентября 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-46-73

Статья создана при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00073

«Литературный процесс первой половины XX в. в Европе и Америке:
направления и школы»

Аннотация: В статье рассматривается динамика взаимодействия художественных течений (направлений), определявших специфику литературного пространства Германии на рубеже XIX–XX вв. Сравнительный анализ осуществляется в рамках историко-контекстуального подхода, особое внимание уделяется созданию панорамной картины литературного процесса, складывавшейся в условиях перестройки художественной системы под влиянием мировоззренческих и эстетических идей модернизма. Вскрываются сложные механизмы взаимодействия различных художественных школ и течений, прослеживается трансформация старых и отмечается зарождение новых жанрово-стилевых образований на фоне перманентно-турбулентных типологических и этимологических сдвигов переходной эпохи.

Ключевые слова: немецкая литература, литературный процесс, художественная общность, модернизм, стиль, трансформация.

Информация об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: muchina@yandex.ru

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

LITERARY PROCESS IN GERMANY AT THE TURN OF THE 19th and 20th CENTURIES: INTERACTION OF LITERARY TRENDS

© 2017. T.V. Kudryavtseva

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: April 23, 2017

Date of publication: September 25, 2017

Acknowledgements: The essay is part of the research “Literary Process of the First Half of the 20th Century in Europe and United States” supported by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), no 17-04-00073.

Abstract: The article discusses dynamic interaction among artistic communities (trends, movements, etc.) exploring the specificity of literary space in Germany at the turn of the 19th and 20th centuries. This is a comparative study that develops a historical and contextual approach and pays special attention to the panoramic overview of the literary process shaped by philosophical and aesthetic ideas of modernism. The essay exposes complex mechanisms of interaction of various artistic schools and trends, and traces transformation of the old and emergence of the new generic and stylistic, constructs against the background of permanently turbulent, typological, and etymological shifts of the transition era.

Keywords: German literature, modernism, trend, style, transformation.

Information about the author: Tamara V. Kudryavtseva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: muchina@yandex.ru

Главная особенность немецкого литературного процесса на рубеже XIX–XX вв. — разновекторное взаимодействие (отталкивание, отрицание, заимствование, влияние) компонентов художественной системы, проявившее себя в чрезвычайной неоднородности ее структуры, в причудливом сочетании художественно-эстетических новшеств с переосмысленным опытом прошлых эпох. Сосуществование множества течений, которые на какое-то время оформляются в мейнстрим, ярче проявляя себя в том или ином эстетическом, стилистическом ключе, индивидуальном авторском стиле, элементы которого могут заимствоваться разными школами, дало повод современным исследователям использовать для характеристики искусства тех лет понятия «стилевой плюрализм» [5, s. 83] или «конкуренция стилей» [58, s. 231]. Моделирование литературно-художественного пространства той эпохи позволяет вскрыть не только причины столь мозаичной картины, но и обозначить динамику литературного процесса.

Произведения, определявшие картину литературного процесса в 1870-е — начале 1880-х гг. с его культом национального величия, верно-подданнических идеалов, повышенным интересом к искусству прошлых времен стали мишенью для критики со стороны литераторов нового поколения, «самых молодых» (*die Jüngsten*), как они себя называли. «Самые молодые», следуя завету Г. Гейне, призывали распрощаться с романтическим прошлым, выдвинув в качестве главного закона современной литературы ее неразрывную связь с жизнью.

В соответствии с одной из задач движения («вернуть немецкой литературе былое величие») [26, s. 22], выдвинутой Г. Гартом еще в 1878 г.,

«самые молодые» вначале сохраняют верность традиции. В программных документах прослеживается идея о связи новой литературы с национальным самосознанием, с «духом вновь пробудившейся нации» [18, s. III]. Не случайно поэтому, что мироощущение молодых писателей во многом определяют воззрения Гегеля и Шлегеля, а эстетические взгляды в полной мере сформированы под влиянием наследия Лессинга, Гердера и молодого Гёте [37, s. 8]. Примечателен вывод известного литературного критика того времени Самуэля Люблинского, связывавшего новое направление с романтизмом: занятые поисками новых идеалов «самые молодые» дополняют романтическое «мистифицированное понятие свободы» современным «мистифицированным понятием развития» [37, s. 8].

«Современность», сопрягаемая молодыми литераторами с признаками актуальности и злободневности, органично включает в свою атрибуцию и семантику «реалистичности». Так, братья Гарты, потребовав в 1883 г. от литературы «большого идеально-реалистического содержания» [28, s. 20], по сути, демонстрируют приверженность проблематике и эстетике немецкого «бюргерского», или по-другому «идеалистического», «поэтического» реализма XIX в., в художественной системе которого присутствовал сильно выраженный элемент вымысла, идеализации, эстетизма.

Примечательно и то, что термин «натурализм», закрепившийся в Германии на рубеже XIX–XX вв. для обозначения начальной фазы классического модерна, первыми стали использовать литературоведы и литературные критики (ср.: [13; 35; 55]), а не сами творцы новой литературы. В терминах «реализма, а не натурализма» (ср.: [11]) определяет новое искусство в труде «Естественнонаучные основы поэзии. Пролегомена к реалистической эстетике» один из теоретиков нового направления Вильгельм Бёльше. В «Двенадцати статьях о реализме» (1889) (ср.: [4]) находит выражение и кредо участника движения Конрада Альберти. Лишь в 1890-е гг., когда само движение идет на спад, термин «реализм», по сути получивший наряду с «модерном» статус самоидентификатора, отражавшего один из базисных компонентов художественного сознания «самых молодых», постепенно вытесняется конкурировавшим с ним «натурализмом». Как правило, с последним в Германии связывались негативные коннотации. Отчасти сказывалась близость программных установок набиравшего силу движения к одноименному художественному течению в чуждой национальным герман-

ским интересам Франции. Отечественная традиция естественным образом входит в противоречие с принципами научности, которые провозгласил французский натурализм. Для братьев Гарт «правда» Золя оказывается немислимой без «пропитанной поэзией» правды Гёте. Именно Гёте надлежало стать посредником «между земным реализмом и высоким идеализмом, между космополитическим гуманизмом и самодостаточным национализмом, между мужественным интеллектуализмом и глубоко проникновенной чувствительностью». А литература, «черпая импульсы из современной жизни, получала возможность представить субъективно осмысленную первоизданную природу в виде просветленного идеала натуралистичности», с которой могла поспорить «лишь сама природа» [27, s. 44].

В 1889 г. театральный критик Отто Брам провозглашает главной целью искусства «правду, правду и ничего, кроме правды». Однако речь идет не об «объективной правде», а о правде «индивидуальной», которая, «свободно черпается и высказывается на основе внутреннего убеждения: о правде независимого духа» [12, s. 1]. Другое дело, что этот «независимый дух» оказался у самих натуралистов сломлен тяжестью внешних обстоятельств. Несмотря на приверженность будущему, произведениям был присущ «некий налет мировой скорби», которой объята «больная душа» [22, s. 387] писателей.

Самым ярким примером, подводящим своеобразную черту под натуралистической литературой «упадка и распада» доброго бюргерского порядка, стал первый роман Томаса Манна «Будденброки. История гибели одного семейства» (1901). Эпический показ гибели прежнего социального уклада уже целиком соотносится с декадентским мироощущением, овладевшим сознанием личности и общества в 1890-е гг., когда само «слово “декаданс”» стало, по выражению Т. Манна, неотъемлемым атрибутом «интеллектуального жаргона эпохи» [43, s. 311]. Сам писатель выделял в качестве одной из характерных черт, присущих его творчеству, показ неразрешимой дилеммы, гнездящейся в сознании: приверженность «бюргерской традиции», желание ее сохранить и осознание неотвратимого разрушения, «дегенерации» биологической и духовной. Наделенные автобиографическими чертами герои Манна олицетворяют это переходное состояние времени, пропитанного настроениями растерянности, вызванной утратой привычных ценностей и неопределенностью перспектив в жизни общества

и индивида. В условиях, когда надежды на всепоглощающую витальность оборачивались химерой, противопоставить пессимизму можно было лишь собственный интеллект, способность к рефлексии и саморефлексии (ср., в частности: [33, s. 139]).

Именно в русле подобных умонастроений началась в Германии жизнь постнатуралистических течений *fin de siècle*. По сути, в их основе лежит соотносимое с ценностной шкалой философской антропологической парадигмы обостренное внимание к личностной стороне субъектно-объектных отношений. Не случайно поэтому, что наряду с Ницше, произведения которого стали настольными книгами всякого уважающего себя интеллектуала, безусловной принадлежностью искусства рубежа веков, как, впрочем, и всего XX в., воспринимается постижение тайн подсознания посредством методики психоанализа, разработанной З. Фрейдом. Его идеи, по словам Т. Манна, буквально «витали в воздухе» (цит. по: [6, s. 331]), а сами писатели своими произведениями оспаривали у знаменитого психоаналитика пальму первенства.

В условиях крайнего индивидуализма личная свобода становится мерилom всех ценностей, как об этом говорит герой Ф. Ведекинда Карл Гетман из пьесы «Гидалла или Быть и Иметь» (1904): «С сегодняшнего дня я преследую лишь одну цель, сохранить собственную свободу! Мою ничем не ограниченную свободу! Мою неприкосновенную свободу!» [64, s. 658]. На смену порывам социального сострадания униженным и оскорбленным в литературе натурализма приходит упоение возведенной в культ собственной личностью, воспринимающей себя в отрыве от общества. В ситуации, когда провозглашается анархистское верховенство «собственного блага» над «благom всеобщим» (Б. Вилле) [65, s. 388], происходит «атомизация»¹ общества, порождающая тотальное отчуждение, «пафос дистанции» (Ф. Ницше) [50, s. 727], а вместе с ним — одиночество. Собственная личность воспринимается, с одной стороны, как нечто самодостаточное, не нуждающееся в чужой оценке и авторитете. С другой стороны, это непонятное, часто враждебное, «другое» не «я», попытки осознать которое оборачиваются наблюдением за тенью à priori недостижимого и неясного идеала.

¹ Развитие социологических аспектов теории атомизации современного общества принадлежало среди прочих (Ф. Тённис, М. Вебер и др.) неокантианцу Г. Зиммелю. См., в частности: [61, s. 377].

Отсюда проистекает резкая смена в настроениях «самых молодых»: их анархо-социалистические порывы уступают место явно выраженной аполитичности и внутренней рефлексии.

Оставаясь в плане философском в границах позитивистского мировоззрения, натурализм в целом сохранил признаки традиционного художественного мышления, не перешагнув границ миметического искусства. Он отвечал требованиям нового вектора развития, модернизма, ориентированного на разрыв с традицией, преимущественно на декларативном уровне. К заслугам натуралистов можно отнести осознание того, что прежние способы художественного освоения действительности себя исчерпали. Новое творческое сознание столкнулось с необходимостью поиска новых поэтических средств, адекватных духу времени, меняющимся представлениям о человеке и окружающем его универсуме. Это не в последнюю очередь обусловлено и развитием самого концепта «современность» в тот период. В нем, как указывает современный компаративист Х.У. Гумбрехт, актуализируется звено, в котором соотносятся не прошлое и настоящее, а настоящее и будущее, вырастающее из этого настоящего [23, s. 121]. Другими словами, речь идет о слиянии модернистского и авангардистского ракурсов в художественном видении мира. Не случайно писателю современности вменяется в обязанность «по-боевому прокладывать пути будущему» [67, s. 810], т. е. новому. В 1891 г. журналист Фридрих Михаэль Фельс в своем докладе «Die Moderne» по случаю открытия театра «Свободная сцена» определяет специфику времени как «рубеж двух миров» и усматривает предначертанную им роль для современников как «подготовку грядущего величия» (цит. по: [69, s. 73]), о котором те еще не имеют ни малейшего представления.

В качестве разновекторной реакции на реализм и натурализм в немецкой литературной историографии рассматриваются импрессионизм (Impressionismus, 1890–1910), неоромантизм (Neuromantik, 1890–1914/1915, в других источниках 1920) (см.: [66, s. 559]), югендстиль (Jugendstil, 1895–1905), символизм (Symbolismus, 1890–1914), областническая (почвенническая) литература (Heimatliteratur, 1890–1933) и неоклассицизм (Neuklassik, Neuklassizismus, 1900–1920). Хронологически они вызревали как продолжение или преодоление прежней традиции почти одновременно с натурализмом и реализмом, соотносясь с мироощущением и эстетическими пристрастиями представителей культурно-художественной элиты.

Импрессионизм в искусстве как стилевое направление (*Stilrichtung*), соположенное с категориями пассивности, созерцательности и впечатлительности, проявляет себя в диахронической перспективе в разных эстетических системах. Философской основой немецкого импрессионизма на рубеже XIX–XX вв. послужили главным образом идеи Эрнста Маха и Генриха Риккерта об имманентности бытия сознанию.

Г. Бар, испытавший сильное влияние творчества братьев Гонкуров, заявляя о преодолении натурализма, а точнее, о расширении его границ («Критика модерна», 1890; «Новая психология», 1890; «Преодоление натурализма», 1891 и др.), связывает импрессионизм прежде всего с обновлением психологического метода и распространяет «правду жизни» натуралистов на внутренний мир человека («правда чувства»). О том же, в частности, говорили и представители немецкого натурализма, включавшие в содержание понятий «природа», «действительность» не только мир эмпирически воспринимаемых предметов и явлений, но и сферу сознания, психики человека. Не случайно многие исследователи того времени, часто употребляли термины «натурализм» и «импрессионизм» в качестве синонимов (см. подробнее: [59, s. 72; 8, s. 45]). Тем не менее, как отмечает современный исследователь венского модерна А.И. Жеребин, есть существенное отличие «психологического анализа субъективных ощущений» Бара от «психологизма натуралистической прозы» в берлинском модерне. Для последнего «мир внутренний есть лишь маленькая производная часть большого чувственно-предметного мира, всецело подчиненная его законам. <...> для Бара же <...> не душа вписана в большой чувственно-материальный мир, а этот мир вписан в необъятное пространство души и может быть в любую минуту затоплен иррациональной стихией космической жизни» [1, s. 727].

Психологизм раннего немецкого модернизма в его импрессионистическом преломлении — несомненная дань идеям «философии жизни» и идеографической психологии В. Дильтея («Введение в науку о духе», 1883), ядро которых составляет «переживание» как таковое («Переживание и творчество», 1906). От них, а в свою очередь от основателя психологии как отрасли научного знания Вильгельма Вундта, проистекает убеждение, что лишь субъективный опыт дает возможность приблизиться к предмету знания. Применительно к искусству это означало, что душевные состояния

индивида становятся главным объектом творчества. Внешние события и явления жизни уже не провоцируют художника на их художественное воссоздание (моделирование), а лишь исполняют роль генератора переживаемого мгновения. Таким образом, отпадает необходимость в организации текста по правилам традиционного повествования, жанрово-сюжетная логика которого обусловлена линейными причинно-следственными отношениями. На первый план выступает ассоциативный принцип композиционных связей, в основе которых лежит поток сенсорных впечатлений от внешней действительности, рождающих в сознании реципиента те или иные мысли, настроения, образы. Их передача и становится в импрессионизме основным содержанием малых и крупных литературных форм.

При этом индивидуальность восприятия не ограничивается сферой чувственного. Как писал Ницше еще в 1873 г., не может быть одной правды на всех. Это убеждение базируется на отрицании универсальных понятийных категорий: «Что такое истина? Подвижное море метафор, метонимий, антропоморфических образов, одним словом — сумма человеческих отношений, которые, будучи поэтически приукрашены и переосмыслены, постепенно закрепляются в народном сознании в той или иной канонической форме: эти истины — иллюзии, о происхождении которых забыли» [53, s. 314]. Поэтому истинно лишь то, что у каждого индивида своя правда. Так «аскет делает из добродетели нужду» [49, s. 497], а «сострадание — добродетель проститутки» [49, s. 47]. Подобное мировосприятие провоцирует и соответствующие способы художественной рефлексии, что в наиболее концентрированном виде дает о себе знать в так называемой поэзии намеков, ассоциаций, умолчаний и все большей герметизации смысла.

Многие литературоведы и литературные критики рубежа веков воспринимали импрессионизм не как оформившееся литературное направление или даже движение, но как художественный стиль, отличный от стиля натуралистического либо реалистического совокупностью эстетической программы и поэтических средств выражения. Так, Р. Хаман, следуя в русле идей Винкельмана, Гёте и современников-искусствоведов Г. Земпера («Стиль в технических и тектонических искусствах», 1860–1863), А. Ригля («Вопросы стиля», 1893), склонен, как несколько позже и Г. Вёльфлин («Основные понятия истории искусства», 1915), О. Вальцель («Немецкая словесность после смерти Гёте», 1913) и др., включать признаки импресси-

онизма в стиль времени (*Zeitstil*), сложившийся на рубеже XIX–XX вв. Под ним понимается совокупность новых антиреалистических тенденций, которые описываются в терминах декадентства, символизма, неоромантизма, и с которыми главным образом ассоциируется искусство *fin de siècle*.

Если импрессионизм во многом можно рассматривать как результат расширения сферы художественной рефлексии натурализма, то другие постнатуралистические течения строили свои программы главным образом на его отторжении. Одним из самых решительных противников модернистского вектора развития слыл Стефан Георге. Нарочито затрудненная для понимания форма огражденных от «толпы» произведений Георге была призвана стать воплощением этического кодекса поэта-служителя в храме искусства. Вливаясь в ряды декадентской литературы, отмеченной настроениями меланхолии, аристократизмом духа в понимании Ницше, немецкие символисты все более теряют связь с реальной действительностью, углубляясь в рассмотрение метафизических, апокалипсических, эзотерических и космических тем.

Элементы символистской эстетики и поэтики прослеживаются у целого ряда писателей, не принадлежавших к кругу Георге. Влияние символизма испытали на себе мастер гротеска Генрих Манн («Шаг к воротам», «*Ein Gang vors Tor*», 1905) и приверженец образно-архетипического мышления Г. Гессе («Демиян», «*Demian*», 1919), «реалистический символист» или «символист-реалист» [25, s. 14] Т. Манн. Поздние романы известного автора тривиальных приключенческих романов Карла Мая отличаются религиозно-мистической пацифистской направленностью и пронизаны философскими аллегориями о добре и зле: «И мир на земле» (1904), «Ардистан и Джиннистан» (1909), «Виннету» (1910)².

Мимо символизма не прошли и «самые молодые» Р. Демель («Двое», 1903), Г. Гауптман («Вознесение Ганнеле», 1893; «Затонувший колокол», 1896).

С. Люблинский рассматривает символ как вневременную эстетическую категорию на примере творчества натуралистов, вводя термин «натуралистический символ» (*das naturalistische Symbol*) для излюбленных содержательных топосов, своеобразных фетишей натурализма, в частности,

2 Любопытной представляется связь стилистики произведений Мая с сюрреализмом, которую проводят современные исследователи. См., в частности: [30, s. 249].

таких как пьянство (Trunksucht) [37, s. 14]. С помощью этого «искусственного приема мир забывает о том, что общество — не “бордель”, а мир — не “кабак”, и в нем живут не только пропойцы» [37, s. 16]. Другими словами, как об этом впоследствии напишет З. Фрейд, человек «утрачивает чувство реальности» [20, s. 355].

Достаточно вольно трактует символизм и Г. Манн. Причислив к этому направлению свое стихотворение «Рука» (1892), писатель характеризует его в терминах «нового, самого “современного” тона» [20, s. 232]. Под последним подразумевается продолжение психологизма француза П. Бурже, а именно его метода «хладнокровной дефибрации души», продемонстрированного в романе «Ученик» (1889). По мнению Г. Манна, символисты превосходили Бурже тем, что их интересовали «нервы не только жертвы (персонажа. — Т.К.), но и наблюдателя (читателя. — Т.К.)» [40, s. 232].

Если принять во внимание точку зрения немецких ученых, что европейский символизм в романских литературах явил себя «запоздавшей и отчасти насильственной реализацией немецкой романтической традиции» [66, s. 802; 46, s. 451], то логично рассматривать творчество представителей круга Георге в границах неоромантизма, ставшего в свою очередь, по словам Ф. Меринга, не без оснований полагавшего неоромантизм «законным детищем натурализма» [44, s. 232], неизбежной реакцией на бессилие последнего показать альтернативу существующей реальности [44, s. 229].

Г. фон Гофмансталь, рецензировавший «Современный альманах муз» за 1893 г., охарактеризованный издателем, О.Ю. Бирбаумом, как репрезентативный срез «всех направлений современного искусства» [9, s. II]³, определяет основное настроение содержащихся в нем произведений как проистекавшую из разочарования «тоску по романтическому бегству из мира явных вещей», сопровождавшуюся «причудливыми хитросплетениями фантазии, обращенной к далекому и чудесному» [31, s. 113]. Любопытно отметить, что Г. Бар описывает «новый символизм», почти дословно превосхищая мысли Гофмансталя: «Лишь бы прочь, любой ценой прочь из явной действительности» [7, s. 576].

Примечательно, что Г. Гауптман предпочитал относить свое творче-

3 В числе 58 авторов упомянутого «Современного альманаха муз» были известный сатирик и публицист Оскар Паницца, фантаст Пауль Шеербарт, а также К. Альберти, В. Арент, Г. Манн, М. Даутендей и др.

ство после 1893 г. (год постановки «Ткачей») также в разряд неоромантического искусства (см., в частности: [29, s. 429]). Следует, однако, отметить, что натуралистические черты не исчезли полностью из произведений писателя, проявляя себя как в их проблематике, так и в стилистике. В качестве примера могут служить, в частности, его историко-революционная драма «Флориан Гейер» (1896) и социальная пьеса, написанная на силезском диалекте, «Извозчик Геншель» (1898).

Неоромантизм можно рассматривать поэтому как обобщенное название для разрозненных и более или менее структурно оформленных художественных тенденций, характеризующих *fin de siècle*. Главным проявлением такой литературы служит уход от повседневной жизни, обращение к истории, чудесному, таинственному, магическому, экзотическому, а вместе с тем и метафизическому. Не случайно в своей критике творчества Вагнера, оцениваемого уже в 1876 г. как проявление декадентства негерманского свойства [52, s. 1051, 1054], Ницше подчеркивает его связь с французскими поздними романтиками, с их пристрастием к эротике, психическим расстройством, эстетизму возвышенного свойства [50, s. 724].

Нельзя, однако, обойти вниманием и такую черту неоромантизма, как разрушение иллюзий жестокой правдой жизни, которая беспощадно врывается в неоромантический контекст (например, детская идиллия): Г. Гессе («Под колесами», 1906), Ф. Ведекинд («Пробуждение весны», 1891), Э. Штраус («Друг Хайн», 1902) и др.

В 1896 г. с началом издания мюнхенского литературно-художественного еженедельника «Югенд» («молодежь», «молодость», «юность») в немецкий культурный обиход входит понятие «югендстиль», ставшее одним из главных маркеров немецкого искусства рубежа XIX–XX вв. У представителей югендстиля, одного из вариантов международного феномена (*Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Floreal*, *Stile modernista*, *Modernisme*, *Stile Liberty*, *Wiener Secession*, *Style Belge*, Мир искусства и др.), как ранее у натуралистов, на передний план выдвигается отказ от строгого следования каноническим стилям и формам. В то время как импрессионизм, утонченная форма натурализма, занят художественной обработкой «потока впечатлений» от внешнего мира, югендстиль на первый взгляд возвращает читателя в этот мир, однако, прежде подвергнув последний искусной аранжировке, соответствующей эстетическим пристрастиям художника. Заим-

ствуя разностилевые элементы из прежних эпох (поздняя готика, рококо, романтизм), представители нового направления, в отличие от натуралистов, изображавших самые неприглядные стороны действительности, искали в природе идеал красоты, олицетворяющий земной рай.

Литературный югендстиль тесно связан с (нео)романтизмом (см., в частности: [36, s. 230–235]). С последним его сближает неприятие натуралистической эстетики, поиски идеалов в иных пространственно-временных плоскостях. Однако если для неоромантиков главным местом эскапистских устремлений было историческое прошлое и сельский пейзаж, то средоточием художественных исканий представителей югендстиля стала не лишенная элементов эпатажа (эротика, светский скандал) эстетизация биологической витальности, богемности. «Виталистичность» свойственна практически всей немецкой литературе с 1880 по 1914 гг., от реализма (Келлер, Майер) и натурализма до экспрессионизма в его первой фазе (Ведекинд, Гофман-сталь) (см. подробнее: [34, s. 198–201]). Писатели и художники словно соревнуются, присягая на верность формуле Ницше: «В сущности я люблю только жизнь» [48, s. 365]. Среди слагаемых многообразных жизненных проявлений, претендующих на роль одного из главных источников наслаждения, важное место занимает эротика. Свобода любви идентифицируется с борьбой против общественных норм и условностей.

Примечательно, что идеолог «нового человека» Ф. Ницше объясняет свое требование отказаться от традиционного понимания (прежде всего христианского) совести и морали тем, что они несут на себе печать прошлого. «Переоценка ценностей», по Ницше, предполагает преодоление декадентского упадничества и пессимизма шопенгауэровского образца, выработку новых ценностей, соответствующих идеалам жизнеутверждения «новых людей» [49, s. 161]. Тем не менее восприятие разнообразия и многогранности жизненных проявлений не складывается у представителей югендстиля в цельный образ, а служит лишь целям отображения переживаемого мгновения, сулящего богемное забвение от обыденных забот. Один из способов такого ухода от действительности — получивший большое распространение в литературе рубежа веков мотив опьянения, экстаза. Вино, наркотики и прочие атрибуты, позволяющие снять внутренние ограничители и получить удовлетворение от пьянящего чувства свободы, прочно входят в образно-поэтический ряд литературы югендстиля. Основ-

ная тональность этих произведений: жизнь есть сон, сродни состоянию опьянения, в котором забываются невзгоды и удары судьбы. На религиозно-философском уровне экстаз самоупоевания находит выражение в увлечении пантеизмом, который, как отмечал в свое время Р. Хаман, возводится в культ (см. подробнее: [24, s. 167]), поскольку растворение в безграничном и неопределенном космосе дает, как в случае с героиней музыкальной драмы Р. Вагнера «Тристан и Изольда», ощущение «высочайшего наслаждения» [63, s. 334] собственной неуловимостью, а значит, свободой.

С неоромантизмом югендстиль роднит и поляризация настроений, характерная для так называемых маньеристских стилей. Стремление к обновлению, весенние настроения «прорыва», подхваченные затем экспрессионистами, соседствуют с индифферентностью и эсхатологическими предчувствиями, а красота всегда оказывается подвержена болезненному разрушению, как это демонстрирует «биологический декаданс» ранних произведений Т. Манна, не в последнюю очередь спровоцированный идеями М. Нордау. Тем не менее именно экспрессионизм вслед за югендстилем подвергнет уничижению лицемерие бюргерской добродетели, отдав предпочтение чувственности «эротического стиля». А то особое значение, которое придавал югендстиль форме и цвету, экстаичной религиозности в описании эротического чувства, вызвало к жизни термин «экспрессионистический югендстиль» [68, s. 135].

Неотъемлемая часть современной картины мира, создаваемой представителями югендстиля, — нарочито подчеркнутая мифологизация и символизация действительности. Не случайно творчество главного представителя символизма, С. Георге, оказывается вовлеченным в сферу этого искусства. Исследователи отмечают у Георге такой характерный атрибут югендстиля, как культ совершенного тела, пристрастие к экстравагантной флористической декоративности [10, s. 53–54].

Именно в югендстиле находит наиболее полное воплощение ницшеанский принцип эстетической стилизации жизни, ее конструирование посредством и по законам искусства (жизнетворчество). Тем не менее художественный мир югендстиля, несмотря на приверженность аллегориям, символам, сказочным сюжетам и пр., еще не окончательно порывает с миром реальных вещей, не погружается целиком в сферу внутренних видений и абстракций. Задача художника — сделать из произведения ис-

куства божественный жизненный эрзац, создающий эффект правдоподобности переживаемого мгновения. Признаками этого стиля служит прежде всего соответствующая содержательная топка, языковой орнаментализм, преимущественное обращение к миру растений как чистой материи, незамутненной зоологическими, стадными инстинктами. А это в свою очередь сближает югендстиль как с буколическим барокко, так и с ранним романтизмом (Ф.О. Рунге).

Уже в 1890 г. в противовес модернистам в лице натуралистов, импрессионистов и представителей югендстиля, а также эстетизму и герметизму произведений символистов заявляют о себе писатели-регионалисты. Областная литература возникла в лоне идеологически окрашенного движения «родное искусство», или «искусство родного края» (Heimatkunst). Оно было вызвано к жизни неприятием негативных последствий индустриализации и урбанизации, одновременно и в поддержку так называемого аграрного движения (Agrarbewegung).

В художественно-стилистическом плане областная литература продолжает традиции деревенского романа (Bauernroman) и деревенской повести (Dorfgeschichte), получивших большое распространение в бюргерском реализме XIX в.

Весьма примечательно определение М.Г. Конрадом реализма своего времени, данное им еще в 1885 г. по отношению к роману, как «современного» и «отечественного» (*„moderner vaterländischer Roman“*) [14, s. 832–836]. Если под «современностью» литературы Конрад наряду с субъективным взглядом писателя и актуальностью материала понимает вовлеченность литературы в общественно-политическую жизнь, то атрибуция «отечественный» включает семантические признаки националистичности и близости к родной земле [17, s. 553].

Однако в рамках движения «родное искусство» реальная действительность все чаще отходит на задний план, вытесняясь односторонней мифоидеализацией внеисторической деревенской жизни. В этом смысле областная литература смыкается с эскапистскими устремлениями неоромантиков и югендстилевцев.

Местечковая идеология, постепенно переросшая в национал-шовинистическую, в полной мере проявит себя спустя десятилетия, найдя свое полное завершение в литературе «крови и почвы» (Blut-und Boden), широ-

ко востребованной идеологами нацизма. Не всем известно, что это устойчивое словосочетание задолго до О. Шпенглера, которому приписывают авторство неологизма («Закат Европы», 1918–1922), употребил М.Г. Конрад: «В тайне крови и почвы кроется тайна искусства» [16, s. 4]. Поэтому «немецкий роман, если он претендует на что-то толковое, должен всеми порами испускать немецкий дух» [14, s. 833]. В качестве примера писателя, отвечающего этим требованиям, Конрад приводит реалиста Т. Фонтане, который, по его мнению, «не парит в классических небесах и космополитическом тумане, а прочно укоренен в родной земле и пропитан ее духом» [15, s. 418].

Примечательно, что если в начале творческого пути поселившийся в «башне из слоновой кости» С. Георге не приемлет никаких дискуссий на мировоззренческие темы, то с 1910-х гг., а особенно после начала Первой мировой войны, утонченный аристократизм мистико-мифологического свойства уступает место активному мессианству. Так, в предисловии к изданию поэтического сборника «Звезда Союза» (1914) он повелевает поэту, призванному посредством воли к художественному творчеству, формировать в себе и в других нового человека, «вернуться из далекого далека к животрепещущим проблемам реальной жизни и, беря на вооружение народный язык, обратить свои взоры к молодым на полях сражений» [21, s. 1]. Суть поэзии для него отныне — выражать «глубины народной души» [21, s. 1]. Георге отводит себе роль народного пророка, возвещающего, вслед за Вагнером, возрождение германского духа, подвергающего критике несостоятельность позитивистского научного знания, пагубность капиталистической модернизации и либерализации. Не случайно поэта называют одним из духовных отцов движения «консервативной революции», которое по отношению к литературе выражается, прежде всего, в попытках сформировать сознание личности, основанное на национальных традиционных ценностях.

После 1900 г. прямой реакцией на новые веяния модернизма с его стиливой размытостью явился, помимо «областнической литературы», в некотором смысле соприкасавшийся с ней неоклассицизм. Отказывая модернизму в способности вырваться за границы капиталистической действительности, а оттого лишь прокладываяшему дорогу неоромантике и символизму, Ф. Меринг и С. Люблинский, не сговариваясь, видят возмож-

ность настоящей эмансипации на путях к «новому классическому веку» [45, s. 7; 38, s. 225].

Немецкие неоклассики (начинавший как натуралист П. Эрнст и его последователь Вильгельм фон Шольц) прокламируют классическую строгость формы и идейную насыщенность содержания, следование выбранным эстетическим нормам, прежде всего законам традиционных жанров. В качестве образцов для подражания предпочитались произведения предромантических эпох (итальянская новеллистика Ренессанса, средневековые мистерии и античная трагедия). «Прошедшие эпохи, — как отмечают Н. Павлова и Л. Юрьева, — должны были стать заимодавцами общезначимых идей, которых писатели не обнаруживали в современности» [2, с. 327], пораженной, если перефразировать слова Ницше из «Антихриста», вирусом декаданса. Отсюда проистекает и его требование (в полном соответствии с воззрениями учителя, Льва Толстого) «переоценки всех ценностей» в ситуации, когда прежний духовный фундамент разрушен: «бог мертв», христианская мораль — ущербна.

На формирование эстетических воззрений неоклассиков оказали влияние работы историка культуры Я.К. Буркхардта. В своих трудах по культуре итальянского Возрождения («Культура Возрождения в Италии», 1860; «История Возрождения в Италии», 1867) он последовательно проводил мысль о том, что целью любой деятельности должно рассматриваться стремление к прекрасному. А его четырехтомная «История культуры Греции» (1898–1902), демонстрировавшая пагубное влияние урбанизации на развитие греческой культуры, послужила неоклассикам образцом для критики современной культуры декаданса.

Существенно, что неоклассицизм больше заявил о себе теоретическими обоснованиями программы, не создав сколь бы то ни было ценных художественных произведений. Так, П. Эрнст выдвигает в своих сочинениях («Путь к форме», 1906; «Кредо», 1912, и др.) идею вечного вневременного искусства, в основе которого лежат принципы красоты и одухотворенной формы. Не находя в современной действительности почвы для реализации подобного эстетического идеала (и здесь нельзя не вспомнить Р. Вагнера с его отторжением ненавистного ему «человеконенавистнического прогресса культуры» [3, с. 37]), писатель обращается к стилизации древнегерманских

и древнегреческих сюжетов (драма «Деметриос», 1905; трагедии «Каносса», 1908; «Брунгильда», 1909, и др.).

Прокламируя строгое следование классическим (т. е. устоявшимся) эталонам («Мысли о драме», 1905), ученик Эрнста, ярый противник модернистских веяний, певец южной Швабии, и в этом смысле регионалист, В. фон Шольц на протяжении всей жизни проявляет интерес к мистицизму и оккультизму, выбирая историческим фоном для своих произведений позднее Средневековье и предреволюционную Францию («Еврей из Констанцы», 1905 и др.).

Примечательны названия трудов С. Люблинского («Классическое искусство», 1903–1904; «Итог модерна», 1904, и «Исход модерна», 1905). В них содержится критика «современных» направлений в искусстве, прежде всего натурализма. Неудовлетворенность Люблинского была вызвана их якобы ограниченностью, которая выражалась, по его мнению, среди прочего, в том, что они ратовали «не за новый стиль, но за новый материал изображения» [37, s. 3], отказываясь видеть в прежних эпохах какую бы то ни было художественную ценность [37, s. 5].

Не случайно обращение к искусству прошлого и в марксистской эстетике. В духе «антихриста» Ницше и борца с дегенеративным искусством Нордау связывает свои рассуждения о преодолении неоромантического упадка, декаданса «современной» литературы Ф. Меринг. Декларируя наступление нового классического века, он предписывает литературе не ограничиваться показом только лишь язв на теле буржуазного общества, а главным образом высвечивать ростки новой жизни. Именно поэтому в классическом наследии (в первую очередь в эпохе Просвещения и в литературе «Бури и натиска») марксистов привлекает заложенный в них идеал красоты и общий оптимистический, прогрессивный настрой, что впоследствии в полном объеме будет востребовано эстетикой ГДР.

На фоне разворачивающей свой художественный потенциал эпохи «современности» Т. Манн усматривает отличие нового классического искусства XX в. от предшествующих образцов в его большей логической и формальной строгости и интеллектуальности [41, s. 799]. В продолжение мысли Манна композитор Х. Тиссен выдвигает тезис о «новой “современной” классичности» (*neue moderne Klassizität*), подчеркивая, что речь в дан-

ном случае идет не о «возвращении к традиции, но о поисках новых путей к новой классичности» [62, s. 391], в частности, по аналогии с «волей к форме» П. Эрнста, посредством уложения нового содержания в рамки регламентированной формы. Причем это содержание не должно было сводиться, по Эрнсту, к простому показу жизни. Писателю вменялось в обязанность отражать в художественной форме сущностные проблемы человеческого бытия и ставить читателя перед выбором ценностных ориентиров: «Наша человеческая сущность заключается не в способности мыслить, а в том, чтобы разглядеть те ценности, которые заставят вспылать наше сердце» [19, s. 28]. Это не означало, однако, что писатель, занятый, вслед за Метерлинком, поисками в языке жизни языка души, невысказанных смыслов, «закрывается на изображении проблем, оторванных от реальности, игнорирует природную естественность и простоту» [19, s. 44].

В конечном итоге неоклассицизм в плане требования возврата к строгой организации текста может рассматриваться в некоторой степени проводником и предтечей «новой вещественности (деловитости)», явившей себя как прямая реакция на патетику позднего экспрессионизма и антиформу дадаизма. Не случайно в качестве синонима «классицистическому» (Klassizität) и в противовес личностному искусству романтиков Люблинский использует термин «вещное искусство» (“Sachkunst”) и «вещественность» (“Sachlichkeit”) [39, s. 151, 159], с его семантическими признаками «реальность», «материальность», «объективность», «целесообразность». На наш взгляд, последний термин наиболее точно отражает суть нового направления. Примечательно, что в 1919 г., во времена революционного хаоса и разрушений, будущее Германии, в том числе и ее культуры, видится Т. Манну через призму доброго немецкого порядка, соразмерности, в основе которых лежат принципы целесообразности (Sachlichkeit) [42; цит. по: [32, s. 349], несовместимые, в частности с программатикой экспрессионизма, идеи которого не нашли ни малейшего позитивного отклика в творчестве самого Манна. Любопытно отметить, что в творчестве П. Эрнста современники усматривали черты «новой деловитости» (ср., в частности: [57, s. 661–667]). Таким образом, несмотря на формальное отмежевание неоклассиков от модернизма, они, по сути, объективно находились в сфере его инновативной нормативности. Так, указывая в 1914 г. на «вещностную» природу прусского стиля, историк искусства и публицист Артур Мёллер ван

ден Брук подразумевает под этим наполнение традиционной формы содержанием, отвечающим современным запросам [47, s. 16]. Другими словами, если практика неоклассиков, став частью массовой литературы, в целом не перешагнула границ традиционного, во многом эпигонского искусства, то постулаты теоретиков скорее корреспондируют с общей тенденцией к его модернистскому обновлению.

Следует также учитывать то обстоятельство, что, несмотря на узкий круг непосредственных участников движения, обращение к классике вовсе не было чуждо представителям других постнатуралистических течений от С. Георге, Т. Манна, Г. Гессе и др. до группы писателей, озабочившихся в конце 1920-х гг. сохранением литературного наследия (Р. Борхардт — античность, М. Мелль — Средние века, А. Шеффер — классицизм, Ф. Юнгер — романтизм и т. д.). В качестве представителя немецкого неоклассицизма помимо названных авторов фигурирует один из популярнейших писателей времен Веймарской республики и «Третьего рейха», новеллист Рудольф Биндинг. Известную дань этому течению отдал и Г. Гауптман.

Однако в целом неоклассицизм можно рассматривать, с одной стороны, как проявление общего тяготения к преемственности, которая в любом разворачивающемся во времени процессе гарантирует определенную устойчивость вовлеченных в него взаимодействующих и трансформирующихся элементов. С другой стороны, как справедливо отмечают Н. Павлова и Л. Юрьева, воссоздававшийся в новых условиях, в частности, трансформированный «образ античности был для многих писателей рубежа веков скрытой интерпретацией современности» [2, s. 330].

Причина стилового и эстетического плюрализма, создававшего столь пеструю картину литературной жизни в Германии конца XIX–начала XX вв., кроется в характере самой эпохи, определяемой участниками литературного процесса и их исследователями как поворотной, или переломной. Это был переход от старого бюргерского уклада к обществу интенсивного развития. Ломка прежних отношений и представлений требовала объяснения новых явлений и их оправдания, защиты либо порицания средствами политики, идеологии, философии, морали и пр. Духовная сфера, в частности культура, не могли не быть вовлечены в эти неоднозначные процессы познания и оценки новой ситуации. Их результатом и стала «узорчатая мозаика» в виде искусства рубежа веков.

Фактически большинство писателей рубежа веков заняты решением сходных проблем. Кризисное сознание становится главным посылом к новому постижению (невозможности постижения) мира, к поискам (либо осознанию потери) в нем своего места, к переосмыслению личностных характеристик (свободы / несвободы), поведенческих (гармонизированных / лишенных гармонии) установок, другими словами, к разрешению, по Г. Зиммелю, конфликта между старым и новым [60].

Таким образом, плюрализм или кажущийся хаос художественных тенденций на рубеже XIX–XX вв. может быть приведен к единому знаменателю. Если всю первую половину XX в. можно обозначить как эпоху становления новой, модернистской традиции, то рубеж XIX–XX вв. предстает как время изменения культурного кода, выработки программных положений «классического модерна» (Klassische Moderne), художественный облик которого (на уровне глубинной структуры текста) окончательно оформится в литературе экспрессионизма, дадаизма и «новой деловитости».

Не случайно проблема обновления художественного языка занимает центральное место как в эстетике и поэтике модернизма, так и в искусстве приверженцев традиции. Поэтому, с одной стороны, мы имеем дело, в частности, в поэзии с развитием верлибра, с другой — перед нами изощренная шлифовка твердых форм в сторону их обновления (например, развитие формы сонета у Рильке). Одним из главных итогов художественных исканий на рубеже XIX–XX вв. предстает предвосхищение легитимизации в искусстве XX в. принципов деструкции, фрагментации и деконструкции, а в конечном итоге — стирание жанровых и видовых границ на новом витке спирали литературного процесса.

Список литературы

- 1 Жеребин А.И. На стороне Вены (Об одной реалии в романе Т. Фонтане «Эффи Брист») // Немецкоязычная литература: единство в многообразии. Сборник статей к 75-летию профессора Владимира Денисовича Седельника. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 28–34.
- 2 Павлова Н.С., Юрьева Л.М. Неоромантизм и неоклассицизм: [Немецкая литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 326–330.
- 3 Вагнер Р. Искусство и революция. СПб.: Горизонт, 1908. 39 с.
- 4 Alberti C. Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis // Gesellschaft. 1889. № 5. S. 49–58.

- 5 *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse; Einführung: Erzählprosa und Lyrik. 3., vollständig überarb. u. stark erw. Auflage. Stuttgart: UTB, 2000. Bd. 1127. 440 S.
- 6 *Anz Th.* Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte — am Beispiel der Psychoanalyserezeption in der literarischen Moderne // *Literatur und Wissen (schaften) 1890–1935* / Ch. Maillard, M. Titzmann. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. S. 331–347.
- 7 *Bahr H.* Symbolismus // *Die Nation*. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur. 1892. Jg. 9. № 38. 18 Juni. S. 576–577.
- 8 *Bartels A.* Geschichte der deutschen Lit(t)eratur. 2 Bde. Leipzig: Avenarius, 1901. Bd. 1. 823 S.
- 9 *Bierbaum O.* Zur Einführung // *Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*. München. S. II.
- 10 *Blume B.* Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur // *Monatshefte*. Wisconsin. 1949. № 41. S. 239–247.
- 11 *Bölsche W.* Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Leipzig: Carl Reißner, 1887. 171 S.
- 12 *Brahm O.* Zum Beginn // *Freie Bühne für modernes Leben*. 1889. № 1. S. 1–2.
- 13 *Bromberg-Bytkowski Z.* Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. Hamburg; Leipzig: Leopold Voss, 1908. 208 S.
- 14 *Conrad M.G.* Vom vaterländischen Roman // *Die Gesellschaft*. 1885. Jg. 1. № 44. 31 Oktober. S. 832–836.
- 15 *Conrad M.G.* Aus dem Münchener Kunst- und Litteraturleben // *Die Gesellschaft*. 1890. Jg. 6. März. S. 411–422.
- 16 *Conrad M.G.* Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902. 123 S.
- 17 *Conrad M.G.* Zur Geschichte der deutschen Kritik. I. Der Herr Pfarrer in Mähingen bei Ulm // *Die Gesellschaft*. 1889. Jg. 5. April. S. 550–559.
- 18 *Conradi H.* Unser Credo. Einleitung // *Moderne Dichter-Charaktere* / W. Arent. Berlin, 1885. S. I–VIII.
- 19 *Ernst P.* Der Weg zur Form: ästhetische Abhandlungen, vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Berlin: Julius Bard, 1906. 219 S.
- 20 *Freud S.* Realitätsverlust bei Neurose und Psychose // *Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am M., 1975. S. 355–361.
- 21 *George S.* Einleitung // *Blätter für die Kunst*. № 1. 1914. S. 1.
- 22 *Gottschall R.* Dichtungen und Gedichte // *Blätter für literarische Unterhaltung*. 24.06.1886. S. 386–390.
- 23 *Gumbrecht H.U.* Modern, Modernität, Moderne // *Geschichtliche Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache / Hrsg. von R. Koselleck, W. Conze, O. Brunner. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. Bd. 4. S. 93–131.

- 24 *Hamann R.* Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln: DuMont Schauberg Verlag, 1907. 319 S.
- 25 *Hamburger K.* Der Epiker Thomas Mann // *Orbis Litterarum*. 1958. Vol. 13. Issue 1. P. 7–14.
- 26 *Hart H.* Neue Welt // *Deutsche Monatsblätter*. Zentralorgan für das literarische Leben der Gegenwart / H. u. J. Hart. Bremen, 1878. Bd. 1. S. 21–32.
- 27 *Hart J.* Für und gegen Zola // *Kritische Waffengänge*. Leipzig. 1882. H. 2. S. 44–55.
- 28 *Hart J., Hart. H.* Wozu? Wogegen? Wofür // *Naturalismus: bürgerliche Dichtung und soziales Engagement* / H. Scheuer. Stuttgart: Kohlhammer W., 1974. 264 S.
- 29 *Hauptmann G.* Brief vom 19. Februar 1885 an den dänischen Literaturkritiker // *Correspondance de Georg Brandes. Lettres choisies et annotées par Paul Krüger. III: L'Allemagne*. Copenhagen: Rosenkilde og Bagger, 1966. S. 429.
- 30 *Heinemann E.* Der "ganze Karl May": Eine "fröhliche Wissenschaft". Kleine Visitenkarte der Karl-May-Gesellschaft // *die horen*. 1995. Bd. 178. S. 249–252.
- 31 *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in Einzelbänden / Hrsg.von H. Steiner. Frankfurt.a. M.: S. Fischer, 1956. Bd. 4. 282 S.
- 32 *Koenen G.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann über Rußland und den Bolschewismus // *Deutschland und die russische Revolution* / G. Koenen, L. Kopelew. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S. 313–379.
- 33 *Koopmann H.* Thomas Mann // *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* / H. Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 1996. S. 136–139.
- 34 *Lehnert H.* Vom Jugendstil zum Expressionismus // *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1978. Bd. 6. S. 198–201.
- 35 *Lessing O.E.* Die neue Form: Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus. Dresden: C. Reissner, 1910. 233 S.
- 36 *Lindner W.* Jugendbewegung als Äußerung lebensideologischer Mentalität. Die mentalitätsgeschichtlichen Präferenzen der deutschen Jugendbewegung im Spiegel ihrer Liedertexte. Schriften zur Kulturwissenschaft. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2003. Bd. 48. 492 S.
- 37 *Lubinski S.* Bilanz der Moderne. Berlin: Siegfried Cronbach, 1904. 26 S.
- 38 *Lubinski S.* Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden: Carl Reissner, 1909. 314 S.
- 39 *Lubinski S.* Klassische Kunst // *Die Zukunft XII*. 1903–1904. Bd. 46. S. 151–159.
- 40 *Mann H.* Briefe an Ludwig Ewers. 1883–1913 / U. Dietzel, R. Eggert. Berlin; Weimar: Aufbau, 1980. 591 S.
- 41 *Mann Th.* Auseinandersetzung mit Wagner // *Der Merkur*. 1911. S. 798–800.
- 42 *Mann Th.* Goethe und Tolstoi. Zum Problem der Humanität. Berlin: S. Fischer, 1932. 153 S.
- 43 *Mann Th.* Meine Zeit // *Mann Th.* Gesammelte Werke in 13 Bdn. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990. Bd. 11. S. 302–324.

- 44 *Mehring F.* Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel // *Mehring F.* Gesammelte Schriften: In 15. Bdn. / Hrsg. Von H. Koch. Berlin: Dietz, 1961. Bd. 11. 627 S.
- 45 *Mehring F.* Etwas über den Naturalismus // *Die Volksbühne.* № 1. 1892. S. 7–11.
- 46 *Metzler* Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler, 1993. 525 S.
- 47 *Moeller van den Bruck A.* Der preußische Stil. München: Piper, 1916. 184 S.
- 48 *Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 2. S. 277–293.
- 49 *Nietzsche F.* Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 2. S. 9–261.
- 50 *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 2. S. 1–759.
- 51 *Nietzsche F.* Menschliches, Allzumenschliches I // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 2. S. 436–735.
- 52 *Nietzsche F.* Nietzsche contra Wagner // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 2. S. 1037–1061.
- 53 *Nietzsche F.* Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn // *Nietzsche F. Werke:* In 3 Bdn. / Hrsg. von K. Schlechta. München: Hanser, 1954. Bd. 3. S. 308–322.
- 54 *Nordau M.* Entartung: In 2 Bdn. Berlin: Duncker, 1892–1893. 206 S. + 506 S.
- 55 *Pietschker K.* Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland: Kunstgeschichtliche Streitschrift. Berlin: Mitscher & Röstel, 1898. 156 S.
- 56 *Sander E.* Johannes Schlaf und das naturalistische Drama. Rostock: Reclam, 1922. 96 S.
- 57 *Schäfer W.E.* Paul Ernst // *Deutsches Volkstum.* 1928. Jg. 10. S. 661–667.
- 58 *Schlosser H.D.* dtv-Atlas Deutsche Literatur. Frankfurt a. M.: dtv, 2002. 309 S.
- 59 *Servaes F.* Präludien: Ein Essaybuch. Berlin; Leipzig: Schuster & Löffler, 1899. 434 S.
- 60 *Simmel G.* Der Konflikt der modernen Kultur: Ein Vortrag. München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1918. 48 S.
- 61 *Simmel G.* Philosophie des Geldes. Berlin: Duncker & Humblot, 1900. 557 S.
- 62 *Tiessen H.* Wo steht Strauss mit seinem Rosenkavalier? // *Allgemeine Musik-Zeitung.* XXXVIII. 1911. S. 391–392.
- 63 *Wagner R.* Tristan und Isolde // *Wagner R.* Die Musikdramen. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1971. S. 336–344.
- 64 *Wedekind F.* Hidalla oder Sein und Haben // *Werke:* In 3 Bdn. / M. Hahn. Berlin; Weimar: Aufbau, 1969. Bd. 1. 662 S.
- 65 *Wille B.* Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel: Beiträge zur Pädagogik des Menschengeschlechts. Berlin: S. Fischer, 1894. 424 S.
- 66 *Wilpert G.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 2001. 925 S.
- 67 *Wolff E.* Thesen zur literarischen Moderne // *Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes.* 18. 12.1886. S. 810.
- 68 *Worringer W.* Fragen und Gegenfragen. München: Piper, 1956. 191 S.

- 69 Wunberg G. Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag, 1971. 397 S.

References

- 1 Sherebin A.I. Na storon`e Veny (Ob odnoi realiji v romane T. Fontane "Effi Briest") [On the side of Vienna (About a reality piece in the novel of T. Fontane "Effi Briest")]. *Nemeckojasychnaja literatura: jedinstvo v mnogoobrasiji. Sbornik statej k 75-letiju professor Vladimira Denisoviticha Sedelnika* [German literature: unity and variety. Collection of essays in honor of the 75 year anniversary of Vladimir Denisovitch Sedelnik]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, pp. 28–34. (In Russ.)
- 2 Pavlova N.S., Jurjeva L.M. Neoromantism i Neoklassicism. Nemeckaja literature na rubeshe 19–20 vv. [Neoromantism and Neoclassicism. German literature at the turn of 19th and 20th Centuries]. *Istorija vsemirnoi literatury: v 8 t.* [History of World Literature: in 8 vol.]. Moscow, Nauka Publ., 1994, vol. 8, pp. 326–330. (In Russ.)
- 3 Wagner R. *Iskusstvo I revolucija* [Art and Revolution]. St. Petersburg, Gorisont Publ., 1908. 39 p. (In Russ.)
- 4 Alberti C. Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis. *Gesellschaft*. № 5. 1889. S. 49–58. (In German)
- 5 Andreotti M. *Die Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse*; Einführung: Erzählprosa und Lyrik. 3., vollständig überarb. u. stark erw. Auflage. Stuttgart, UTB, 2000. Bd. 1127. 440 S. (In German)
- 6 Anz Th. Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte – am Beispiel der Psychoanalysezereption in der literarischen Moderne. *Literatur und Wissen (schaften) 1890–1935*, Ch. Maillard, M. Titzmann. Stuttgart; Weimar, Metzler, 2002. S. 331–347. (In German)
- 7 Bahr H. Symbolismus. *Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur*. 1892. Jg. 9. №. 38. 18 Juni. S. 576–577. (In German)
- 8 Bartels A. *Geschichte der deutschen Lit(t)eratur*. 2 Bde. Leipzig, Avenarius, 1901. Bd. 1. 823 S. (In German)
- 9 Bierbaum O. Zur Einführung. *Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*. München. S. II. (In German)
- 10 Blume B. Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur. *Monatshefte*. Wisconsin. 1949. № 41. S. 239–247. (In German)
- 11 Bölsche W. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik*. Leipzig, Carl Reißner, 1887. 171 S. (In German)
- 12 Brahm O. Zum Beginn. *Freie Bühne für modernes Leben*. 1889. № 1. S. 1–2. (In German)
- 13 Bromberg-Bytkowski Z. *Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama*. Hamburg; Leipzig, Leopold Voss, 1908. 208 S. (In German)
- 14 Conrad M.G. Vom vaterländischen Roman. *Die Gesellschaft*. 1885. Jg. 1. № 44. 31 Oktober. S. 832–836. (In German)

- 15 Conrad M.G. Aus dem Münchener Kunst- und Litteraturleben. *Die Gesellschaft*. 1890. Jg. 6. März. S. 411–422. (In German)
- 16 Conrad M.G. *Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne*. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1902. 123 S. (In German)
- 17 Conrad M.G. Zur Geschichte der deutschen Kritik. I. Der Herr Pfarrer in Mähingen bei Ulm. *Die Gesellschaft*. 1889. Jg. 5. April. S. 550–559. (In German)
- 18 Conradi H. Unser Credo. Einleitung. *Moderne Dichter-Charaktere*, W. Arent. Berlin, 1885. S. I–VIII. (In German)
- 19 Ernst P. *Der Weg zur Form: ästhetische Abhandlungen, vornehmlich zur Tragödie und Novelle*. Berlin, Julius Bard, 1906. 219 S. (In German)
- 20 Freud S. Realitätsverlust bei Neurose und Psychose. *Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am M., 1975. S. 355–361. (In German)
- 21 George S. Einleitung. *Blätter für die Kunst*. № 1. 1914. S. 1. (In German)
- 22 Gottschall R. Dichtungen und Gedichte. *Blätter für literarische Unterhaltung*. 24.06.1886. S. 386–390. (In German)
- 23 Gumbrecht H.U. Modern, Modernität, Moderne. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache*, Hrsg. von R. Koselleck, W. Conze, O. Brunner. Stuttgart, Klett-Cotta, 1978. Bd. 4. S. 93–131. (In German)
- 24 Hamann R. *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln, DuMont Schauberg Verlag, 1907. 319 S. (In German)
- 25 Hamburger K. Der Epiker Thomas Mann. *Orbis Litterarum*. 1958. Vol. 13. Issue 1. P. 7–14. (In German)
- 26 Hart H. Neue Welt. *Deutsche Monatsblätter. Zentralorgan für das literarische Leben der Gegenwart*, H. u. J. Hart. Bremen, 1878. Bd. 1. S. 21–32. (In German)
- 27 Hart J. Für und gegen Zola. *Kritische Waffengänge*. Leipzig. 1882. H. 2. S. 44–55. (In German)
- 28 Hart. J., Hart. H. Wozu? Wogegen? Wofür. *Naturalismus: bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*, H. Scheuer. Stuttgart, Kohlhammer W., 1974. 264 S. (In German)
- 29 Hauptmann G. Brief vom 19. Februar 1885 an den dänischen Literaturkritiker. *Correspondance de Georg Brandes. Lettres choisies et annotées par Paul Krüger. III: L'Allemagne*. Copenhagen, Rosenkilde og Bagger, 1966, S. 429. (In German)
- 30 Heinemann E. Der "ganze Karl May": Eine "fröhliche Wissenschaft". Kleine Visitenkarte der Karl-May-Gesellschaft. *die horen*. 1995. Bd. 178. S. 249–252. (In German)
- 31 Hofmannsthal H. *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Hrsg. von H. Steiner. Frankfurt.a. M., S. Fischer, 1956. Bd. 4. 282 S. (In German)
- 32 Koenen G. Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann über Rußland und den Bolschewismus. *Deutschland und die russische Revolution*, G. Koenen, L. Kopelew. München, Wilhelm Fink Verlag, 1998. S. 313–379. (In German)
- 33 Koopmann H. Thomas Mann. *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, H. Steinecke. Berlin, Erich Schmidt, 1996. S. 136–139. (In German)

- 34 Lehnert H. Vom Jugendstil zum Expressionismus. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1978. Bd. 6. S. 198–201. (In German)
- 35 Lessing O.E. *Die neue Form: Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus*. Dresden, C. Reissner, 1910. 233 S. (In German)
- 36 Lindner W. *Jugendbewegung als Äußerung lebensideologischer Mentalität. Die mentalitätsgeschichtlichen Präferenzen der deutschen Jugendbewegung im Spiegel ihrer Liedertexte. Schriften zur Kulturwissenschaft*. Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2003. Bd. 48. 492 S. (In German)
- 37 Lublinski S. *Bilanz der Moderne*. Berlin, Siegfried Cronbach, 1904. 26 S. (In German)
- 38 Lublinski S. *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*. Dresden, Carl Reissner, 1909. 314 S. (In German)
- 39 Lublinski S. *Klassische Kunst. Die Zukunft XII*. 1903–1904. Bd. 46. S. 151–159. (In German)
- 40 Mann H. *Briefe an Ludwig Ewers. 1883–1913*, U. Dietzel, R. Eggert. Berlin; Weimar, Aufbau, 1980. 591 S. (In German)
- 41 Mann Th. Auseinandersetzung mit Wagner. *Der Merkur*. 1911. S. 798–800. (In German)
- 42 Mann Th. *Goethe und Tolstoi. Zum Problem der Humanität*. Berlin, S. Fischer, 1932. 153 S. (In German)
- 43 Mann Th. *Meine Zeit. Mann Th. Gesammelte Werke in 13 Bdn.* Frankfurt a. M., S. Fischer, 1990. Bd. 11. S. 302–324. (In German)
- 44 Mehring F. Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. *Mehring F. Gesammelte Schriften: In 15 Bdn.*, Hrsg. Von H. Koch. Berlin, Dietz, 1961. Bd. 11. 627 S. (In German)
- 45 Mehring F. Etwas über den Naturalismus. *Die Volksbühne*. № 1. 1892. S. 7–11. (In German)
- 46 Metzler *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Metzler, 1993. 525 S. (In German)
- 47 Moeller van den Bruck A. *Der preußische Stil*. München, Piper, 1916. 184 S. (In German)
- 48 Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 2. S. 277–293. (In German)
- 49 Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 2. S. 9–261. (In German)
- 50 Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 2. S. 1–759. (In German)
- 51 Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches I. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 2. S. 436–735. (In German)

- 52 Nietzsche F. Nietzsche contra Wagner. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 2. S. 1037–1061. (In German)
- 53 Nietzsche F. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. *Nietzsche F. Werke: In 3 Bdn.*, Hrsg. von K. Schlechta. München, Hanser, 1954. Bd. 3. S. 308–322. (In German)
- 54 Nordau M. *Entartung: In 2 Bdn.* Berlin, Duncker, 1892–1893. 206 S. + 506 S. (In German)
- 55 Pietschker K. *Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland: Kunstgeschichtliche Streitschrift.* Berlin, Mitscher & Röstel, 1898. 156 S. (In German)
- 56 Sander E. *Johannes Schlaf und das naturalistische Drama.* Rostock, Reclam, 1922. 96 S. (In German)
- 57 Schäfer W.E. Paul Ernst. *Deutsches Volkstum.* 1928. Jg. 10. S. 661–667. (In German)
- 58 Schlosser H.D. *dtv-Atlas Deutsche Literatur.* Frankfurt a. M., dtv, 2002. 309 S. (In German)
- 59 Servaes F. *Präludien: Ein Essaybuch.* Berlin; Leipzig, Schuster & Löffler, 1899. 434 S. (In German)
- 60 Simmel G. *Der Konflikt der modernen Kultur: Ein Vortrag.* München; Leipzig, Duncker & Humblot, 1918. 48 S. (In German)
- 61 Simmel G. *Philosophie des Geldes.* Berlin, Duncker & Humblot, 1900. 557 S. (In German)
- 62 Tiessen H. Wo steht Strauss mit seinem Rosenkavalier? *Allgemeine Musik-Zeitung.* XXXVIII. 1911. S. 391–392. (In German)
- 63 Wagner R. Tristan und Isolde. *Wagner R. Die Musikdramen.* Hamburg, Hoffmann und Campe, 1971. S. 336–344. (In German)
- 64 Wedekind F. *Hidalla oder Sein und Haben. Werke: In 3 Bdn.*, M. Hahn. Berlin; Weimar, Aufbau, 1969. Bd. 1. 662 S. (In German)
- 65 Wille B. *Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel: Beiträge zur Pädagogik des Menschengeschlechts.* Berlin, S. Fischer, 1894. 424 S. (In German)
- 66 Wilpert G. *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart, Kröner, 2001. 925 S. (In German)
- 67 Wolff E. Thesen zur literarischen Moderne. *Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes.* 18. 12.1886. S. 810. (In German)
- 68 Worringer W. *Fragen und Gegenfragen.* München, Piper, 1956. 191 S. (In German)
- 69 Wunberg G. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende.* Frankfurt a. M., Athenäum-Verlag, 1971. 397 S. (In German)