

УДК 821.112.2  
ББК 83.3(4Авс)53+  
85.334.3(0)

## ТЕАТР В ЭСТЕТИКЕ ГРУППЫ «МОЛОДАЯ ВЕНА»

© 2017 г. А.А. Стрельникова

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

*Дата поступления статьи: 19 октября 2016 г.*

*Дата публикации: 25 июня 2017 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-2-80-103

**Аннотация:** Статья посвящена изучению театра как культурной универсалии, выступающей способом миропознания и самоидентификации в творчестве австрийской литературной группы рубежа XIX–XX вв. «Молодая Вена». Театр как метафора законов бытия становится неотъемлемой частью поэтики произведений участников «Молодой Вены». Идеи и художественный мир писателей анализируются в контексте культуры эпохи, рассматривается русское восприятие венской театральной эстетики (А. Блок, А.Я. Таиров), а также привлекаются ретроспективные свидетельства и размышления австрийских авторов о Вене рубежа веков (С. Цвейг, Г. Брох). По мере того как империя Габсбургов теряет свои политические позиции, всё большее значение приобретает театральная иллюзия. Но именно в группе «Молодая Вена» понятие театр становится всеобъемлющим: в него проникают как мотивы безысходного маскарада (Шницлер), так и надежда на освобождение человека от ложной игры масок (Гофмансталь). В концепции вдохновителя группы Г. Бара театру отводится важнейшая роль в духовно-эстетическом объединении Австрии. В произведениях «Молодой Вены» прослеживается обращение к мистерии, площадному театру, театру марионеток: реконструкция старинных народных представлений дает возможность актуализировать исконные театральные формы, позволяя авторам вести тонкую игру в театр. Театр становится в «Молодой Вене» проекцией сомнений и предчувствий эпохи, а на место образа уставшего актера приходит человек без маски, который предстает незащищенным, но открытым обретению своего подлинного лица.

**Ключевые слова:** Австрия, «Молодая Вена», театр, комедия дель арте, маскарад, духовное возрождение, Г. Бар, Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер.

**Информация об авторе:** Алла Алексеевна Стрельникова — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

**E-mail:** a-strelnikova@mail.ru



## THEATER IN THE AESTHETICS OF THE “YOUNG VIENNA” GROUP

© 2017. A.A. Strelnikova

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

*Received: 19 October, 2016*

*Date of publication: June 25, 2017*

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

**Abstract:** The article examines “theater” as a cultural and artistic universal that served as a means of developing mindset and self-identity of the Austrian literary group “Young Vienna” at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Theater as a metaphor of the human life becomes integral part of the poetics in the works of the group members. The essay examines ideas and fictional worlds of the writers belonging to the group against the context of their contemporary culture. It touches upon Russian perception of the aesthetics of Viennese theater (A. Block, A.J. Tairov) and involves retrospective evidences and reflections of Austrian authors (Stefan Zweig, G. Broch) on Vienna at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. As soon as Habsburgs’ empire loses its political positions, the theatrical illusion becomes more and more important. Yet it is the “Young Vienna” that makes the idea of the theater all-pervading: this concept includes both the motif of hopeless masquerade (Schnitzler) and the motif of liberation from the false play of masks (Hofmannsthal). According to the concept of the group’s mastermind H. Bahr, the theater played essential role in the spiritual and aesthetic integration of Austria. References to the mystery genre, the street theater, the puppet theater may be traced in the plays written by the members of the group. Austrian authors reconstructed folk plays that enabled the mactualize primordial theatrical forms and inspired them to subtly play with these forms. For the “Young Vienna” group, theater becomes a projection of doubts and misgivings of their time. In place of a jaded actor, there comes a person without a mask who appears at once unprotected and open to acquire his or her “true” face.

**Keywords:** Austria, “Young Vienna,” theater, commedia dell’arte, masquerade, spiritual revival, H. Bahr, H. von Hofmannsthal, A. Schnitzler.

**Information about the author:** Alla A. Strelnikova, PhD in Philology, A.M. Gorky Institute of World Literature, Povarskaya 25a, 121069, Moscow, Russia.

**E-mail:** a-strelnikova@mail.ru

В культуре и эстетике Австрии рубежа XIX–XX вв. театр занимает настолько значительное место, что его можно признать устойчивой национальной универсалией, через которую воспринимаются и осмысливаются разнообразные этические, социальные и философские категории. Являясь праздничной, притягательной, как магнит, но органичной и естественной реалией жизни нескольких поколений, на рубеже XIX–XX вв. театр переступает те гибкие границы, которые были отведены ему в культурных традициях Австрии. Он 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.

В австрийской, и в первую очередь венской, культуре к концу XIX в. наблюдается парадоксальная закономерность, замеченная многими исследователями: чем больше неудач терпит австрийское государство во внешней и внутренней политике, чем менее убедительную роль играет Австро-Венгрия на исторической сцене, тем интенсивнее, ярче и утонченнее складывается ее искусство. Театр становится и наваждением, и подлинной реальностью по мере того, как на всех территориях Австрии превращаются в декорации вчерашние и, казалось бы, устойчивые правила, границы, законы. В эссе Германа Броха (1886–1951) «Гофмансталь и его время» (1948) весь уклад Австро-Венгрии на рубеже веков ретроспективно расценивается писателем как театрально-церемониальный, подобный сну. Австрия конца века — это заколдованное царство, сказка, навеянная театральными грезами. Основной «сценой» империи Габсбургов становится, по Броху, импера-

торский дворец Хофбург в Вене и его почти мифический обитатель — последний монарх Франц-Иосиф, старый и обреченный, как сама Австрия, и день за днем выполняющий один и тот же, словно театрализованный, церемониал. В нем участвует «красномундирная сверкающая золотом лейбгвардия со своими алебардами» [18, с. 189], замковый оркестр и, конечно, сам император, появляющийся ненадолго перед подданными в окне и выезжающий в карете в Шенбруннский дворец — в одно и то же время, под бой замковых часов. В повествовании и в стилистике Броча этот церемониал похож уже не просто на театр, а на кукольный театр или на то кукольное действие, которое разыгрывается в полдень на башенных часах старинных ратуш европейских городов (Вены, Праги, Мюнхена и т. д.).

Интересно, что на рубеже веков и сами австрийцы, и мыслители иных стран, небезразличные к австрийской культуре и политике, причем как настроенные апологетически, так и резко критически, размышляют об Австро-Венгрии, прибегая к образу некоего полотна, отрезка материи, имеющего свои пределы. Если для Г. фон Гофмансталя его любимая Австрия — это «златотканая старая парча», то отечественный культуролог Н.Я. Данилевский, считавший историческое существование Австро-Венгрии завершенным, уподобляет ее куску пергамента (речь идет об эдикте Карла V), который недостаточно велик, чтобы на нем могла разместиться империя [6, с. 366]. Метафоры Гофмансталя и Данилевского вызывают ассоциации с образом шагреновой кожи. Действительно, сотканная из «золотых нитей» или из чуждых друг другу «племен и народов», Австрия, начиная с XIX в., постепенно уменьшалась подобно куску легендарной шагрени, теряя свои земли. В то же время, условно говоря, театральный занавес всё шире простирался над пространством жизни и повседневности.

Средоточием такого мировосприятия становится Вена, где и развернется основное действие в культуре и искусстве австрийского рубежа веков. Наиболее красноречивые свидетельства о Вене той эпохи как театральной столице и о культе всего, что связано с театром, оставил Стефан Цвейг (1881–1942) в своей элегической книге «Вчерашний мир. Воспоминания европейца» (1942). Цвейг приводит небольшие эпизоды, иногда немного похожие на сценки, в которых отчетливо проступает театральная эпоха того времени. Так, политики и бизнесмены в Вене ходили по улицам, оставаясь неузнанными, в то время как не только актеры, но даже их портные и

парикмахеры пользовались всеобщим вниманием; прислуга, только понаслышке знавшая о знаменитой актрисе, оплакивала ее смерть так, словно потеряла близкого человека. Снос старого здания Бургтеатра превратился в торжественные похороны, на которые в трауре явилось «всё венское общество». Лишь слегка, с высоты лет, иронизируя над венской «театроманией», Цвейг все же склонен видеть в ней воплощение пиетета перед искусством и отсутствие у австрийцев опасных политических амбиций, какие наблюдаются у соседнего — немецкого — государства. Но и Цвейг не отрицает той закономерности, что страсть к театру возростала прямо пропорционально разочарованию в других формах жизнедеятельности.

Особенно чутко театр как философская, мировоззренческая и художественная категория был воспринят в группе «Молодая Вена», сформировавшейся в 1890-е гг. и ставшей наиболее значительным явлением в литературной жизни Австрии рубежа XIX–XX вв. В творчестве участников группы Г. Бара, А. Шницлера, Г. фон Гофманстала, Р. Бер-Гофмана, Л. Андриана театр становится многогранным, смыслообразующим понятием. Мотивы маски, иллюзии, сна, гипноза, занавеса, марионетки оказываются ведущими в творческом мышлении младовенцев.

Универсальная роль в создании художественного языка эпохи принадлежит игре, для которой, в свою очередь, безграничным полем становился театр. «Игра господствует в театре рубежа веков, проявляясь в переигрывании известных сюжетов и в игровом манипулировании словами и звуковыми эффектами, в нарушении сценической иллюзии, создании “театра в театре” и смешении стилей различных писателей и разных эпох, а также в повышенном интересе к жизни актера» [11, с. 366], — пишет исследователь венского модерна Ю.Л. Цветков. Понятая в эпоху *findesiècle* чрезвычайно широко, игра как свободная карнавальная стихия воплощала для австрийских авторов свободу искусства, общества, собственной жизни и мироощущения.

Игровые манеры, отчасти в духе времени, были присущи и авторам «Молодой Вены». Так, эксцентриком и чудачком прослыл Петер Альтенберг (1859–1919), державшийся особняком от современных ему литературных кругов. Самодостаточный созерцатель и завсегдатай кафе «Гринштайдль», Альтенберг стал создателем театра одного актера, где в главной роли выступал, разумеется, он сам. Причем не только в роли актера, но и зрителя,

нарциссически всматривающегося в свое «сценическое» отражение. Гофмансталь сразу заметил в его небольшой книге этюдов «Как я это вижу» (1896) стихию свободной игры, демиургом которой является ее автор, выступающий в разных лицах и всегда играющий самого себя — «великий лицедей» Петер Альтенберг.

В образе венского денди долгое время пребывал и Р. Бер-Гофман, который создал на своей великолепной вилле изысканную атмосферу цветов и ароматов и слыл знатоком моды, за что подвергся безжалостному сарказму Карла Крауса: «Давным-давно трудится он над третьей строчкой одной новеллы, потому что каждое слово обдумывает в нескольких нарядах» [20, s. 13]. В пору поэтического вдохновения писатель «с непоколебимым прилежанием творит свой костюм» [20, s. 13], и «вдали от шумной суеты часами просиживает он перед зеркалом, наедине со своим галстуком» [20, s. 14].

Другие участники «Молодой Вены» не отличались экстравагантностью и театрализованными манерами в жизни, но лицедействовали, в полной мере используя игровые приемы, в своем творчестве. Так, А. Шницлер блестяще разыгрывает театр в театре в своей известной пьесе «Зеленый какаду» (1898), действие которой происходит во времена Великой французской революции рядом с Бастилией. Игра актеров в кабаке «Зеленый какаду» оканчивается уже совсем не театральным финалом — убийством, а революционные толпы врываются в кабак, где наслаждаются «пьесой» зрители-аристократы, воспринимающие поначалу повстанцев как новых персонажей.

Шницлер использует самые разные вариации игры, создавая будто бы импровизации и неожиданные развязки. Его персонажи могут превращаться в марионеток, режиссеров, зрителей. В пьесе «Анатоль» (1893) во множестве сцен заглавный герой выступает всякий раз с новой подругой, но главной и, в сущности, единственной фигурой спектакля жизни является он сам, поскольку все остальные образы есть лишь отражения его минутного настроения. В легкомысленной игре Анатоля, разворачивающейся в декорациях венских гостиных, улиц, в кофейне Захер, промелькнула, словно на сцене, и вся жизнь столичного полусвета.

Но игра Шницлера почти всегда трагична. Ключевые понятия произведений писателя — любовь и смерть — приводятся в движение игрой, подобно тому, как Эрос в древнегреческой мифологии стал той силой, ко-

торая правила миром, заставив вращаться все стихии. Шницлеровская игра и перевод важнейших категорий бытия (и небытия) в театральную сферу воспринимались часто как «легкость» и равнодушие, как стороннее наблюдение венского писателя за жизнью с безопасного расстояния. Подобному восприятию произведений австрийских авторов, возможно, способствовал Г. Бар, когда говорил о том, что венцы читают Шопенгауэра под музыку вальса, хотя речь в его провоцирующем высказывании шла скорее не о легкомыслии, а о созвучиях смерти и искусства, небытия и танца, а также о приоритете в Вене искусства перед философией.

Яркой метафорой восприятия Шницлера как «толстокожего» автора, лишь играющего определенную роль и ступающего по жизни, как по сцене, стали слова А. Блока: «...“сын красавицы Вены” от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов, да так, что и публика осталась довольна и писатель себе ног угольями не повредил» [3, с. 622]. В этой же рецензии на русское собрание сочинений Шницлера, вышедшее в Москве, Блок делает недвусмысленный вывод о главных чертах творчества австрийского писателя — это «невыстраданность, легковесность и неодоухотворенность» [3, с. 622]. И много позднее, в рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник» (1944), книги Гофмансталя и Шницлера упоминаются в одном ряду с букетами цветов и коробками шоколада и в одном контексте с театрами, концертами, рестораном «Прага» и гостиницей «Метрополь».

Ощущение неподлинности, игры, театральности и актерства связывалось и с авторами, и с их произведениями. Однако именно игра и театральность позволили младовенцам взглянуть в темное закулисье повседневной реальности. И если Р. Музиль, критически оценивая венский модерн, писал о том, что на рубеже веков люди «обступили одну и ту же дыру — одно и то же ничто» [21, s. 662], то, в сущности, в это ничто, может быть, глубже всего удалось заглянуть Шницлеру.

Одним из самых показательных произведений австрийского писателя, где театральный занавес граничит с небытием, а игра приводит к смерти, выступает новелла «Бенефис» (“Der Ehrentag”, 1897). Коллеги решают разыграть стареющего актера, который уже много лет выступает лишь в

эпизодических ролях, и устраивают ему отрежиссированный «бенефициальный» вечер с овациями и венками, а затем и всеобщим весельем над обескураженным актером. Эта злая шутка оказывается последним «спектаклем» для героя, и в тот же вечер его находят повесившимся в своей гримерной. Трагедия разыгрывается на фоне оперетты, в которой задействован герой, и даже, можно сказать, прямо на ее сцене, в непосредственном соседстве с опереточными атрибутами: долгой арией примадонны театра и паузами для аплодисментов. «Бенефициант» поневоле, Фридрих Роланд оказывается жертвой закулисных интриг и становится трагикомическим лицом в навязанной ему пьесе, но уже с отнюдь не опереточными страданиями. Так за кулисами оперетки разворачивается жестокая игра, которая обернется театром смерти.

Новелла состоит из трех частей, представляющих собой три акта закулисной трагедии. В первой, завершающейся звуками веселой увертюры, завязывается интрига и разрабатываются правила фатального розыгрыша, во второй — происходит фальшивый бенефис, а третья представляет собой трагический финал на задворках уже опустевшей сцены вечернего театра. Вглядевшись в «пустоту и безмолвие» хохочущего над ним зала, герой впервые заглянул прямо в глаза смертельному одиночеству и тому Ничто, которое постепенно обступало его. С этой минуты актер обречен: аплодисменты и венки зрителей, в сущности, представляют собой не столько шутовское чествование, сколько его — такие же шутовские — похороны. «Фантазийный» маскарад героя, в котором он только что играл в оперетте, — черно-красный бархатный камзол и синее трико, и даже накладные усы — остаются на нем и в момент смерти, словно не давая ему вырваться из навязанной роли, так что мертвого актера принимают сначала за пустой костюм. Но седые, растрепанные волосы вместо роскошного сценического парика Фридриха Роланда, как и погасшие огни в безлюдном ночном театре, и опустевшая темная сцена говорят о том, что герой покинул опереточный маскарад. Чаще всего для героев Шницлера уход с подмостков жизни возможен только в темноту смерти.

Экспериментируя с разными театральными формами: либретто, пантомимой, театром марионеток — трудно было отыскать более универсальный и адекватный для игровой стихии рубежа веков жанр, чем *commedia dell'arte*. Преимущества ее были оценены многими австрийскими авторами.

Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) считал, что в Австрии персонажи комедии дель арте давно стали неотъемлемой частью национальной культуры: «В конце XVII века итальянские маски под предводительством Арлекина перебираются через Альпы. Нигде они не чувствуют себя так вольготно, как в Вене» [4, с. 740–741].

Жизнеутверждающим и свободным предстает дух комедии дель арте в творчестве самого Гофманстала. Опера «Ариадна на Накосе» (1911), созданная Гофмансталем и Рихардом Штраусом, отличается искусной оркестровкой игровой стихии, в которой, подобно нескольким параллельным сольным и групповым партиям, выступают разные эпохи со своими персонажами. Эта опера представляет собой театр в театре — ее игровая «рамка» напоминает пьесы Шекспира. В пьесе на античный сюжет — встреча Бахуса и Ариадны на Накосе — вторгается «другая» пьеса, героями которой выступают Цербинетта, Арлекин, Скарамуш, Труфальдино и Бригелла. Высокая трагедия и буффонада развиваются параллельно на одной сценической площадке и в одном художественном пространстве, пересекаясь не в действии, а в тонких смысловых контрапунктах.

Иной смысл несут фигуры комедии дель арте у Шницлера — в них появляется нечто фатальное. В новелле «Судьба барона фон Лейзенбог» (1903) показана опасная игра с искусством и с театром, когда адюльтерные мистификации приводят к смерти. Персонажи опер Моцарта и Вагнера выступают ведущими сюжетными и смысловыми мотивами новеллы, действие которой происходит в венском кругу оперных исполнителей и их поклонников. Слишком настойчивый обожатель знаменитой актрисы — оперной Царицы Ночи — барон фон Лейзенбог становится жертвой своего соперника, скандинавского певца с героическим именем Сигурд. Исполнитель партий вагнеровских рыцарей, он во время своей странной ночной встречи с бароном вдруг предстает в глазах последнего в облике Пьеро, и эта встреча становится для барона роковой.

Образ Пьеро в новелле Шницлера сопоставим с фигурой этого персонажа комедии дель арте в культуре рубежа веков: мертвенная бледность, белая одежда, загробный голос, улыбка, похожая на оскал или гримасу. Вместо Тристана или Лоэнгрина на барона смотрят холодные глаза Пьеро-убийцы, залитого лунным светом. Демонический Пьеро, только что выступивший в своей наиболее убедительной и страшной «партии», после смерти

(по сути, убийства) барона обретает творческое вдохновение и небывалую звучность голоса. Так на смену вагнеровским героям приходит паяц, убивающий своей расчетливой мистификацией. «Розыгрыш», продуманная «шутка» новоявленного Пьеро сочетается со сценическим высоким стилем и грозной торжественностью, что придает его образу гротескные черты и делает его ярким воплощением «сумеречных душ» шницлеровского мира («Сумеречные души» — название сборника Шницлера, в который входит данная новелла).

Как и другие европейские писатели конца века (А. Жиро, П. Верлен и многие другие<sup>1</sup>), Шницлер обращается к образу Пьеро как символу смерти и рока, однако самобытным является повествование австрийского автора, балансирующего на грани тонкой иронии и буфонного гротеска.

Персонажи комедии дель арте воплощают собой у Шницлера трагическую невозможность человека выйти из предписанной роли. Обращаясь к эстетике гиньоля, балагана, театра марионеток, австрийский драматург создает пьесы, в которых фарс сочетается с трагизмом и фатализмом. В пьесе Шницлера «Пьеро», представляющей собой «театр в театре», марионеточный балаганчик становится пародийным, но в то же время философским воплощением и отражением человеческого бытия. Пьеротистский подтекст ощутим и в «итальянской» трагедии Шницлера «Шаль Беатрисы» (1899).

Наиболее же известной пьесой писателя, в которой оживают персонажи комедии дель арте, остается пантомима «Покрывало Пьеретты» (“*Der Schleier der Pierette*”, 1901), и сегодня входящая в репертуар европейских и отечественных театров, по большей части экспериментальных. Пьеса открывала огромные возможности для сценического воплощения: в 1910 г. она была поставлена Вс. Мейерхольдом («Шарф Коломбины»), а вскоре новый тип трагедии и театральной условности открыл в ней А. Таиров, инсценировав в Свободном театре пантомиму «Покрывало Пьеретты» с Алисой Коонен в главной роли (1913). В восприятии Таирова, в пьесе, и еще в большей степени в его спектакле, соединились мистерия и арлекинада, Любовь и Смерть: «Вот в трагическом поцелуе любви сплетаются Коломбина и Пьеро, вот горят венчальные свечи Смерти, вот в “*dancemacabre*” шнель-

1 Об образе Пьеро в европейском искусстве см.: [9].

польки извивается Арлекин, и, обезумевшая, к ногам мертвого Пьеро падает умирающая Коломбина» [10, с. 81]. Таиров создает здесь такие образы, в которых прочитывается чуть не вся эстетика модерна.

В сочетании трагической мистерии и карнавала рельефно проступали неочевидные, но словно укрупненные театральной игрой черты реальности, и большинство авторов эпохи снова и снова обращались к театру, стремясь в его изменчивых очертаниях увидеть вечную и непреходящую игру жизни.

Театр предстал одним из основных «инструментов» в мифотворческой национальной концепции лидера «Молодой Вены» Германа Бара (1863–1934) — теоретика и апологета искусства венского модерна. Бар без устали путешествовал по всей Европе и узнавал современные художественные явления, приблизив новую литературную эпоху в Австрии. Вернувшись в империю Габсбургов, Бар начинает создавать миф об Австрии и Вене — заново создавать саму художественную Австрию. Она уже не могла быть той страной, живя в которой уроженец Вены, драматург Ф. Грильпарцер писал: «мы, немцы...» [5, с. 288], или той, о которой Байрон отзывался как о полицейском государстве: «не нахожу слов для выражения своей ненависти» [1, с. 205]. Бар стремился облечь в образы и слова ту потаенную Австрию, которая эквивалентна красоте и искусству.

Особые надежды на возрождение, а в какой-то мере и рождение, австрийской культуры Бар связывал с театром. Он мечтал о создании в Австрии театральной школы, которая станет центром европейской творческой жизни, источником духовного и эстетического подъема немецкоязычной культуры. Местом осуществления этих планов у Бара выступает барочный Зальцбург. Фантазируя (эссе «Столица Европы» / “Die Hauptstadt von Europa”, 1900) о том, как Зальцбург превратится в родину нового искусства, в дом для отвергнутых современных художников и даже в «третье царство» (“Das dritte Reich”) обновленной Европы, Бар уже с 1903 г. разрабатывал вполне конкретные театральные планы вместе с М. Рейнхардтом, тогда начинающим актером. В них фигурируют имена Э. Дузе, А. Дункан, Г. фон Гофмансталя, М. Метерлинка. Вдохновленный примером Колонии художников в Дармштадте (Darmstädter Künstlerkolonie), основанной в 1899 г. его другом и единомышленником, архитектором Й. Ольбрихом, Бар

думает о создании театральной Академии и актерской школы в Зальцбурге и об открытии театра, в концепцию которого будет заложена идея «синтеза искусств» (“Gesamtkunstwerk”) Р. Вагнера.

В более скромных масштабах и, скорее, в экспериментальном значении идеи нового концептуального театра были реализованы в кругах, близких Г. Бару, — в Театре «Молодой Вены» (“JungWiener Theater”), открытом Ф. Зальтеном в 1901 г., в венском кабаре «Летучая мышь» (“Fledermaus”, 1907–1913)<sup>2</sup>. Бар мечтал все же о другом: о всеевропейском театре как средоточии современного творческого духа, образце высокого искусства. В 1912 г. Бар переселяется в Зальцбург, но его театральные идеи получили воплощение (также не полностью, поскольку носили скорее мифотворческий, чем практический характер) только в начале 1920-х гг.

Неизменно обращаясь в романах, рассказах и эссеистике к театральным темам и мотивам, Бар создает образ «театральной» Австрии, стремясь разграничить лицедейское притворство и таинственный «театр души». В романе Бара «Театр» (1897) герой-драматург пытается подыскать особые декорации к спектаклю по своей пьесе: «Я хотел дать фантастическую картину старой Вены, какой никогда не существовало и которая всё же была бы подлинной правдой» [16, s. 129]. Австрийский писатель ищет подлинную, и к тому же современную Вену — тот город, что отвечал бы духу нового творческого поколения и был бы больше, чем только великолепной декорацией. Бар отстранялся от той «чужой», «не своей» Вены, блиставшей парадной Рингштрассе, столь ностальгически вспоминаемой С. Цвейгом. Именно такая Вена была заклеяна Г. Брохом как «город-музей»<sup>3</sup>. «Мне потребовались годы для того, чтобы преодолеть впечатление от этой фальшивой Вены, которую я увидел раньше (в 1877 г.), и научиться находить действительную Вену, потаенную» [13, s. 106], — вспоминал Бар, родившийся в Линце. Лишенная подлинности, австрийская столица пока лишь играет роли: то она разновидность Венеции, то Толедо... [17, s. 124]. Притворной Вене, доставшейся его поколению, Бар противопоставляет столицу архи-

2 О разработке театральной концепции свидетельствуют дневники Бара. Также информативен развернутый комментарий к ним составителя и исследователя Р. Фаркаса [14, s. 99–100].

3 По мысли Броча, Вена второй половины XIX в., наполненная новоявленной архитектурой «фальшивого барокко, фальшивого Ренессанса, фальшивой готики», превратилась в подменный памятник самой себя [18, s. 111, 148].

тектуры и искусства модерна, Вену Ольбриха и Климта. Кстати, таким же ненастоящим, но кроме того и угрюмым, увидел Бар и Санкт-Петербург, где провел месяц весной 1891 г.: «Есть нечто выставочное, театральное и позерское в этом большом, праздничном и молчаливом стиле, который своим эффектом отнимает всякое доверие» [15, s. 27]. Театру как лжи нужно противопоставить таинственную игру судьбы и случая, жизни и смерти, вечный мировой спектакль.

Растворение личности в игре масок становится ведущим мотивом австрийской литературы рубежа веков, а идеи маскарада и роли — важнейшей частью венского мироощущения. Понятие театра тесно связано с проблемой австрийской идентичности и сущности Вены как центральной европейской сцены. «Перекресток культур» вбирает в себя чуть не все европейские культуры, среди которых немецкая, итальянская, испанская, славянская, еврейская. Но что остается на собственно австрийскую и на венскую долю, кроме бесконечной игры масок и отражений?

Г. Бар размышлял об этом, быть может, больше других современников, и идея, которая прочитывается в его художественных произведениях и эссеистике, имеет концептуальное значение для австрийского мировосприятия рубежа веков. Теоретик нового «искусства нервов» (“Nervenkunst”), Бар в своих пьесах, новеллах и романах создавал персонажей, захваченных ощущениями, персонажей, чья психика чрезвычайно возбудима, а психологический рисунок под действием среды и рефлексии складывается во всё новые конфигурации. Такая переменчивость в настроениях и ощущениях естественным образом связывается Баром с актерской игрой, которая влечет столь многих венцев.

В романе «Театр», где на первый взгляд лишь передана закулисная жизнь театральной богемы, Бар стремится уловить сущность «человека игры», найти причины страсти венцев к театру. События разворачиваются в Вене, что подчеркивает подзаголовок «Венский роман», и австрийская столица предстает городом актеров, декораторов, зрителей, городом премьер, афиш, театральных успехов и провалов, сложной драматургии около-театральных интриг. В романе множество костюмированных розыгрышей, в нем пародируют и мистифицируют.

Театр осознается в романе как некое зеркало, не имеющее собственной сути: в нем отражаются лишь надежды и пороки смотрящихся — зрите-

лей, случайных прохожих, да и всей эпохи. Также не имеет своей сущности и актер, он лишь «пустое тело, куда автор и режиссер вкладывают чувства, настроения и желания» [16, s. 125]. Актер наделен множеством чувствительнейших нервов, но есть ли у него душа...

Вектор размышлений Бара становится яснее, если посмотреть на образ жителя австрийской столицы в его эссеистике. В эссе «Вена» (1907) он определяет всю жизнь венца как сценическую роль. Считая его близким потомком кельта, Бар видит в последнем удивительную способность к перевоплощениям, что позволяет ему назвать и жителей Вены «народом великих актеров» [17, s. 41]. Есть ли в венце что-либо «собственное»? На этот вопрос Бар отвечает отрицательно, прибегнув к метафоре, отсылающей нас к образу гомункула. Учрежденный по воле габсбургского императора для государственных нужд, венец не может кем-либо «быть», он может лишь «казаться», потому и Вена — это город принудительно созданных гофратов и чиновников. Они, пишет Бар, «искусственны в мыслях, в чувствах, да даже и в языке», ведь это, «так сказать, люди, выдуманные властями» [17, s. 39]. Ощущая себя всегда частью имперской системы, венец уподобляется марионетке, управляемой государством<sup>4</sup>.

Сущность венца состоит в том, чтобы не иметь ничего, кроме маски. Подражая всем, он оказывается лишь зеркальным отражением. Страшные догадки Бара выходят далеко за пределы эпохи и впоследствии выступают общей австрийской *idée fixe* — собственно, об этом весь неоконченный роман Р. Музиля под названием «Человек без свойств» (1931/1932).

В своих литературных произведениях Бар изображает людей чрезвычайно «нервными» и чувствительными во всех отношениях — обращают на себя внимание их беспокойные жесты, герои часто вздрагивают, вскрикивают. Размышляя о новом искусстве, Бар употребляет в своей эссеистике и понятие «мистика нервов», подразумевая, очевидно, не просто впечатли-

4 Данной метафорой Г. Бар обыгрывает мысль о том, что Вена, ставшая в XVI в. столицей Империи Габсбургов, превратилась в центр придворной бюрократии, следовательно, в ней воспитывались и обучались будущие чиновники и придворные, не способные самостоятельно и свободно мыслить. Образ «искусственного», несвободного человека будет широко представлен в произведениях австрийских писателей, например в мистической интерпретации, в творчестве Г. Майринка. Образ Вены как города чиновников, созданных для функционирования государства, отсылает и к произведениям Ф. Кафки, несмотря на то, что в тупиках и пустых площадях его условного городского пространства проступает скорее Прага, чем Вена.

тельность своих героев и человека эпохи модерна, но близкую к мистической способность улавливать вибрации скрытой сущности жизни. Однако в художественных произведениях Бара чувствительность персонажей почти никогда не ведет к таинственным «озарениям».

Нервическая игра — неотъемлемая часть жизни большинства персонажей Бара, но подвижность психики не может заполнить пустоту личности и заменить душу. Это уже понимал молодой Гофмансталь, который писал в эссе «Габриэль д' Аннунцио» (1893) о растерянности современников, осознавших, что предшествующие поколения оставили им в наследство всего две вещи: «красивую мебель и излишне утонченные нервы» [4, с. 488]. Г. Бар подспудно возвращается к этому вопросу в течение многих лет.

Игровой и театральный модус любого произведения Бара показывает, что лидер «Молодой Вены» не только мыслит театральными категориями, но и сознательно позиционирует актерство как ментальную сущность всякого венца. В своей эссеистике, надо сказать, Бар оказывается драматургом и актером в большей степени, чем в своей драматургии. Еще раньше, в предисловии к своей книге «Русское путешествие» (1893), Бар пишет о том, что венец может каждый день доставать из гардероба новое «я», словно новый галстук, и примерять разные национальности.

Подобное восприятие личности заложено в ключевой философской работе конца века «Анализ ощущений» (1886) Э. Маха, ставшей настольной книгой писателей венского модерна. Мах выразил формирующееся настроение эпохи, объявив мир «комплексом ощущений» человеческого «я», в каждый миг разного. «Первичны не я, а элементы (ощущения)» [8, с. 64], — пишет Мах, противопоставляя постоянно и неуловимо меняющуюся, словно мерцающую, личность идеалу «бесстыдного “сверхчеловека” Ницше». В каждую минуту «я» разлагается на элементы и вновь складывается во все новые конфигурации, поэтому никакой постоянной основы и сущности у него нет. «Наше Я спасти нельзя», — констатирует Мах. И только поняв эту истину, «мы перестанем придавать столь высокое значение нашему Я, которое столь многообразно меняется уже в течение нашей индивидуальной жизни», а иногда «может отчасти или даже совершенно отсутствовать» [8, с. 65]. Следовательно, пространство личности бесконечно заполняется все новыми образами, и этот маскарад может прерваться только смертью.

Эту идею осознает Герман Бар во время своего русского путешествия. Отправляясь в Россию, он намеревается примерить на себя еще одну роль, пополнив «репертуар» своей личности — роль русского человека, однако его надежды терпят крах. Данная коллизия глубоко и развернуто проанализирована А.И. Жеребиным в его книге «Абсолютная реальность. “Молодая Вена” и русская литература». Россия в последний день путешествия осталась для Бара столь же загадочной, как и в первый. Не вжившись в русский образ, путешественник утратил и всех своих прежних безотказных двойников, но получил взамен шанс на возрождение собственной индивидуальности. «...вера в то, что лицедейство способствовало обогащению его личности, рушится, и опыт тонких чувственных переживаний впервые уступает в нем место опыту христианского нисхождения...» [7, с. 62], — отмечает А.И. Жеребин.

Исчезновение личности в лицедействе, уже так непохожем на беззаботный карнавал в духе М.Г. Зафира, становится постоянным мотивом австрийской литературы конца века. Однако тема возрождения личности из круга ролей и двойников, ее самообретения отчетливо заявит о себе позднее, в экспрессионизме. Так, герой драмы Ф. Верфеля «Человек из зеркала» (“Spiegelmensch”, 1920), Тамал, преодолев своего зеркального двойника, взявшего над ним власть, смириением — он уйдет в монастырь, порывая с суетным карнавалом жизни, чтобы остаться наедине с собой и Богом.

Театральность распространяется на рубеже веков на все сферы бытия и миропорядка. Прекрасной, но театральной нередко оказывается и природа в творчестве авторов венского модерна с ее словно вытканными золотом пейзажами и ландшафтами. В эссе «Гофмансталь и его время» Брех подмечал, что декоративный орнамент югендстиля нашел столь полное выражение в венском искусстве прежде всего из-за своей связи с театром, т. е. с театральными декорациями. Театральный по своей сути, принцип «декорации» проникает, согласно Бреху, и в живопись, и в архитектуру, и в обстановку венских домов.

В романе «Смерть Георга» (1900) Рихарда Бер-Гофмана (1866–1945) пейзажи становятся орнаментальной завесой тайн жизни. Основным средством декора выступают в романе цветы, это лесные, озерные и луговые цветы — фиалки, нарциссы, лилии, левкой. На их белом и золотистом фоне перед главным героем появляется девушка, подобная грезе: «Она казалась

почти бестелесной, только ее собственный белый образ возникал в незнакомых линиях среди цветов и спутанных стеблей, как на затканном нарциссами гобелене» [2, с. 33]. Легкие пейзажные декорации вбирают в себя весь мир, и, если бы не струящийся свет и воздух, роса и ароматы, которыми насыщено описание, они напоминали бы дорогие интерьерные гобелены или великолепные кулисы в духе театра М. Рейнхардта.

По наблюдению Г. Броха, австрийская литература легко жертвует людьми ради изображения природы, так что персонажи выступают лишь статистами. Этот серьезный упрек был адресован не только авторам рубежа веков (например, Гофмансталу), но и классику XIX в. — Штифтеру [18, с. 313–314].

В романе Бер-Гофмана в декорациях природы рождается прекрасный образ девушки, которая становится возлюбленной и женой героя, а затем умирает молодой. Но всё это, как впоследствии понимает читатель, оказывается сновидением героя. Каждый эпизод его жизни наполнен играми грез, всё окружающее вовлекается в многокрасочный спектакль его фантазии, который обращается в бесконечную мистерию сна и пробуждения, смерти и жизни. Весь роман «Смерть Георга» становится многократным «проигрыванием» смерти — друга героя Георга, иллюзорной возлюбленной. Символически театральную реальность воплощает игрушечный магазин, в котором Пауль рассматривает марионеток, кукольные фигурки, а также маски, изображающие стариков. Именно после этого он начинает свой путь к возрождению, ощущая, что в глубине его сознания преодолевается страх смерти. Назвав эту книгу «артистической», Г. Бар обращал внимание на ее переменчивый характер: «коварная как трясина, но потом снова прозрачная как ручей» [12, с. 1036]. Бар подчеркивал, что за игрой слов, как под масками, скрывается «человечное, страдающее лицо» [12, с. 1040] автора.

Всегда восприимчивый к проблеме иллюзии и жизни, Гофмансталь еще в молодости писал в письме Бер-Гофману о том, что современному поколению не дано заблуждаться относительно мечты и реальности, а потому приходится сознательно выстраивать «потемкинские деревни». Однако они должны быть такие, в которые веришь сам [19, с. 47]. Речь шла о создании собственного мира внутри мира реального. Ранний Гофмансталь, как и Бер-Гофман, и Л. фон Андриан, в своих произведениях возводили такие

декорации в виде прекрасных садов и башен, однако все время осознавали их иллюзорность. Метафора «потемкинских деревень», хотя и не подхваченная современниками Гофмансталя, является ключевой для эпохи. Но условие австрийского писателя — верить в них — оказывается всё менее выполнимым.

На рубеже веков заметными становятся разочарование в жизни, построенной по принципу беспрестанного маскарада, сомнения в том, что театральная игра может без духовного ущерба для личности стать полноценной заменой жизни и человеческого предназначения.

Несколько иначе складывалось представление о театре жизни и театре мира у Г. фон Гофмансталя. В поисках средств обновления искусства и человека он обращается к драматургии и театру как наиболее открытым художественным формам, потенциально способным к синтезу традиций и различных видов искусств. Главным же для писателя было то, что можно обозначить как преодоление рампы, т. е. той дистанции, которая отделяет художника от жизни. Начав с камерных лирических одноактных драм («Смерть Тициана», «Глупец и Смерть», «Малый театр мира»), он приходит к созданию развернутых театральных мистерий в средневековых и барочных традициях («Имярек», «Большой Зальцбургский театр мира», «Башня»). Именно в театре Гофмансталь увидел возможность не просто возродить старинные европейские формы драматургического искусства, но и достигнуть соборности, которая позволит преодолеть отчуждение.

Сам Гофмансталь шел от поэзии к театру, что в свое время было встречено его друзьями с удивлением. В пьесе «Смерть Тициана» (1901) в венецианских декорациях позднего Ренессанса разыгрывается драма поколения рубежа веков. Здесь появляется мотив рампы как ограды, отделяющей искусство от жизни. Юные ученики умирающего Тициана смотрят на далекий город в дымке, понимая, что они в своем прекрасном саду скрыты от всего мира, и испытывая оттого неясное внутреннее беспокойство.

Пройдет время, и Гофмансталь будет стремиться возродить те старинные театральные жанры, в которых актеры и зрители находились в едином пространстве игры. Такому возрождению способствовала организация Зальцбургского театрального фестиваля: Гофмансталь уже в 1920-е гг. осуществил его вместе с М. Рейнхардтом и Р. Штраусом. Постановки фестиваля проходили и проходят на Соборной площади.

В пьесах австрийского писателя мир предстает великим Театром, где каждый раньше или позже даст ответ перед Богом за свою жизнь и свое предназначение. Как и в старинных моралите, за героем приходит Смерть, чтобы увести его со сцены. Но, исходя из мироощущения рубежа веков, Гофмансталь по-новому ставит и психологически заостряет проблему личной ответственности человека за праздное и отчужденное существование. Его герои виновны в том, что прожили свою жизнь как праздничный спектакль, не зная ни любви, ни сострадания.

Герой пьесы «Глупец и Смерть» (1893) перед лицом Смерти, пришедшей за ним, осознает, что провел свою жизнь в наслаждениях, но без радости и без ответственности:

Как незадачливый актер на сцену  
С затверженною репликой выходит,  
Чтоб роль отбарабанить и уйти,  
Ни в пьесу не вникая, ни игрой  
Не увлекая публику в театре,  
И безучастный к своему искусству, —  
Так в жизни я исполнил роль свою [4, с. 84] (Пер. Е. Баевской).

Но в великом Театре Мира человек получает надежду на спасение через раскаяние и смирение. Человек у Гофмансталя не только актер социального маскарада, как у многих авторов рубежа веков, не только часть природы и одна из загадок ее великой мистерии, как у Штифтера, но и участник Мирового театра, на которого возложена личная ответственность. Он предстает перед Богом без масок и театральных костюмов, которые могли в течение жизни скрывать его сущность от самого себя и от окружающих.

В моралите Гофмансталя «Имярек», или «Всяк человек» (“Jedermann,” 1911), которым из года в год открывается Зальцбургский фестиваль, богач, поклонявшийся всю жизнь золоту и своим эгоистическим желаниям, прозревает, посмотрев в глаза смерти, и предстает перед Богом, поддерживаемый только Верой и своим слабым добрым Деянием. Г. Брех впоследствии связал появление пьесы со скорым закатом Австро-Венгрии: «Всяк человек, поскольку он должен умереть, снова возвращается к своей христианской основе. Это было “великим утешением”,

только оно и могло подойти австрийскому народу в смертный час его государства» [18, s. 266].

Брох видит смерть основным символом творчества Гофмансталя, но нельзя упускать из виду, что кроме смерти и сна в мировидении австрийского поэта и драматурга значительную роль играют понятия возрождения и пробуждения. И, если принять во внимание, что и австрийская культура в момент крушения своей государственности не столько умирала, сколько рождалась заново, чему старался способствовать и сам Гофмансталь, то, очевидно, речь должна идти не только о смерти, но и о возрождении.

Именно с обретением чувства подлинности бытия, достигаемого воскресением через умирание, и освобождением от навязчивого маскарада связаны надежды и прозрения австрийских писателей рубежа веков. Образ актера, растерявшего все маски и оставшегося наедине с тайной мира и самим собой, образ беззащитного и нагого человека появляется в различных произведениях и размышлениях авторов, возникает в разных контекстах. Этот образ обретает отчетливо христианский характер, и, если воспользоваться терминологией рубежа веков, за игрой «нервов» и различными амплуа проступает хрупкая, но неустрашимая сущность личности, ее душа. Так, «нищим и нагим», должен после своей смерти предстать перед высшим Судьей «всяк человек» Гофмансталя. Подобный образ неожиданно встает в Петербурге перед мысленным взором Г. Бара, когда он ощущает себя потерянным среди недружелюбных городских «декораций». Тогда и возникает перед Баром, утратившим вдруг все свои актерские амплуа, образ «нагого ребенка» (*“einnacktes Kind”*) как надежда отыскать собственную сущность и путь: «Петербург — это мой Дамаск», — признается Бар отцу после возвращения домой [14, s. 34]. Мотив незащищенности и обнаженности звучит, уже в ином контексте, в отношении Ф. Кафки, в известных словах о нем Милены Есенской: «он как голый среди одетых». В австрийской картине мира появится образ личности, выпавшей из роли, расплачивающейся за это одиночеством, чувством абсурда бытия, но способной уловить миг отблеска скрытой, далекой истины. Так рождается и новая австрийская литература.

На рубеже XIX–XX вв. происходит переосмысление театра как философской и эстетической категории, но театр остается неким волшебным зеркалом, смотря в которое австрийцы узнают и поверяют жизнь своей страны, культуры, самосознания. Из органичной части повседневной и

праздничной культуры театр на рубеже веков становится способом само-описания, а театральность — языком эпохи. Театр оказывается камерной-обскурой, на экран которой проецируются различные сомнения и предчувствия эпохи. В «легкую» и беззаботную игру, в привычные театральные сюжеты проникают трагические ноты. Лицедейство и маскарад, столь дорогие австрийцу и венцу эпохи модерна, начинают вызывать чувство тревоги и ощущение стоящей за ними пустоты. Отсюда столь характерный для австрийской литературы того времени образ поизносившейся маски и усталого актера. Люди обостренных нервов и они же люди «без свойств», действующие на фоне истончившихся декораций Австро-Венгрии, испытывают сначала смутное, но затем все более очевидное подозрение близкого конца игры. Но и поиск новой идентичности — национальной и человеческой — также ведется через сцену, когда жизнь осмысливается как подмости Мирового театра. Театр в качестве инструмента познания себя и мира и в течение XX в. остается устойчивой категорией австрийской культуры, выступая на первый план в творчестве Т. Бернхарда, Э. Елинек.

### Список литературы

- 1 *Байрон Дж.Г.* Дневники. Письма. М.: Наука, 1965. 440 с.
- 2 *Беер-Гофман Р.* Смерть Георга. Н. Новгород: Нижегородская радиолоборатория, 2002. 127 с.
- 3 *Блок А.* Артур Шницлер // *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. Т. 5. 799 с.
- 4 *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. М.: Искусство, 1995. 846 с.
- 5 *Грильпарцер Ф.* Автобиография. М.: Наука, 2005. 391 с.
- 6 *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М.: Известия, 2003. 605 с.
- 7 *Жеребин А.И.* Абсолютная реальность. «Молодая Вена» и русская литература. М.: Языки славянской культуры, 2009. 155 с.
- 8 *Мах Э.* Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Издат. дом «Территория будущего», 2005. 300 с.
- 9 *Половинкина О.И.* «Мука и Мúка»: Дж. Альфред Пруфрок, «бледный Пьеро» и основы современного бытия // Вопросы литературы. 2013. Сентябрь–октябрь. С. 9–46.
- 10 *Таиров А.Я.* Записки режиссера // *Таиров А.Я.* О театре. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 73–192.
- 11 *Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. М: МИК, 2003. 431 с.
- 12 *Bahr G.* Der Tod Georgs [Richard Beer Hofmann] // *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik* / hrsg. von G. Wunberg / 1897–1902. Tübingen: Niemeyer, 1976. Bd. 2. S. 1036–1041.
- 13 *Bahr H.* Die Ringstraße // *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1919* / hrsg. von G. Wunberg. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 106–112.
- 14 *Bahr H.* Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904 / *Ausgew. und komment.* von R. Farkas. Wien, Graz, Köln: Böhlau, 1987. 228 S.
- 15 *Bahr H.* Russische Reise. Dresden, Leipzig: G. Piersons Verlag, 1891. 185 S.
- 16 *Bahr H.* Theater. Berlin: S. Fischer, o. J. 157 S.
- 17 *Bahr H.* Wien. Stuttgart: Carl Krabbe Verlag, 1906. 136 S.
- 18 *Broch H.* Hofmannsthal und seine Zeit // *Broch H.* Kommentierte Werkausgabe / hrsg. von P.M. Lützel. Fr/M.: Suhrkamp, 1986. Bd.9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–299.
- 19 *Hugo von Hofmannsthal – Richard BeerHofmann R.* Briefwechsel / hrsg. von E Weber. Fr/M.: S. Fischer, 1972. 262 S.
- 20 *Kraus K.* Die demolierte Literatur. Wien, 1897. Leipzig, Januar, 2012. 22 S.
- 21 *Musil R.* Tagebücher / hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. 1027 S.

## References

- 1 Byron G.G. *Dnevnik. Pis'ma* [Journals. Letters]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 440 p. (In Russ.)
- 2 Beer Hofmann R. *Smert' Georga* [George's death]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskaia radiolaboratoriia Publ., 2002. 127 p. (In Russ.)
- 3 Blok A. Arthur Schnitzler [Arthur Schnitzler]. *Blok A. Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected works: in 8 vol.]. Moscow, Leningrad, Gos. izdat. hudozh. lit. Publ., 1962. Vol. 5. 799 p. (In Russ.)
- 4 Hofmannsthal H. von. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 846 p. (In Russ.)
- 5 Grillparzer F. *Avtobiografiia* [An autobiography]. Moscow, Nauka Publ., 2005. 391 p. (In Russ.)
- 6 Danilevskii N.Ia. *Rossia i Evropa* [Russia and Europe]. Moscow, Izvestiia Publ., 2003. 605 p. (In Russ.)
- 7 Zherebin A.I. *Absoluitnaia real'nost'. "Molodaia Vena" i russkaia literatura* [The absolute reality. "Young Vienna" and Russian literature]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2009. 155 p. (In Russ.)
- 8 Mach E. *Analiz oshchushchenii i otnoshenie fizicheskogo k psikhicheskomu* [Analysis of sensations and the relation of the physical to the psychical]. Moscow, Territoriia budushchego Publ., 2005. 300 p. (In Russ.)
- 9 Polovinkina O.I. "Muka i Múka": J. Alfred Prufrock, "blednyi P'ero" I osnovy sovremenno gobytiia ["Flour and Torment": J. Alfred Prufrock, "pale Pierrot" and the foundations of modern life]. *Voprosy literatury*, 2013, september–october, pp. 9–46. (In Russ.)
- 10 Tairov A.Ia. *Zapiski rezhissera* [Notes by a stage director]. Tairov A.Ia. *O Teatre* [About the theater]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1970, pp. 73–192. (In Russ.)
- 11 Tsvetkov Iu.L. *Literatura venskogo moderna* [Literature of Viennese art nouveau]. Moscow, MIK Publ., 2003. 431 p. (In Russ.)
- 12 Bahr G. Der Tod Georgs [Richard Beer–Hofmann]. *Das Junge Wien. Österreichische Literatur – und Kunstkritik*, hrsg. von G. Wunberg, 1897–1902. Tübingen, 1976. Bd. 2. S. 1036–1041. (In German)
- 13 Bahr H. Die Ringstraße. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1919*, hrsg. von G. Wunberg. Stuttgart, 1981. S. 106–112. (In German)
- 14 Bahr H. *Prophet der Moderne*. Tagebücher 1888–1904, ausgew. und komment. von R. Farkas. Wien, Graz, Köln, 1987. 228 S. (In German)
- 15 Bahr H. *Russische Reise*. Dresden, Leipzig, 1891. 185 S. (In German)
- 16 Bahr H. *Theater*. Berlin, S. Fischer, o. J. 157 S. (In German)
- 17 Bahr H. *Wien*. Stuttgart, Carl Krabbe Verlag, 1906. 136 S. (In German)

- 18 Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit, Broch H. *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von P.M. Lützeler. Fr/M, 1986. Bd.9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–299. (In German)
- 19 *Hugo von Hofmannsthal – Richard BeerHofmann R. Briefwechsel*, hrsg. von E. Weber. Fr/M., 1972. 262 S. (In German)
- 20 Kraus K. *Die demolierte Literatur*. Wien, 1897. Leipzig, Januar, 2012. 22 S. (In German)
- 21 Musil R. *Tagebücher*, hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983. 1027 S. (In German)