

Т. Е. Пичугина

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭСТЕТИКИ ВЕНСКОГО МОДЕРНА В ДРАМЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ВЧЕРА»

Культурная среда Вены на рубеже XIX и XX веков все чаще становится предметом исследования отечественных и зарубежных историков, культурологов и литературоведов. Такой интерес не случаен, ведь период венского модерна представлен такими личностями европейского значения, как писатели Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер, Стефан Цвейг, Роберт Музиль, композиторы Густав Малер и Арнольд Шенберг, архитекторы Отто Вагнер и Адольф Лоос, художники Густав Климт и Эгон Шиле, философы Зигмунд Фрейд, Эрнст Мах, Фриц Маутнер и Людвиг Витгенштейн. Эта эпоха отмечена чрезвычайной культурной открытостью австрийских художников, познакомивших широкую венскую общественность с французским импрессионизмом и символизмом, творчеством прерафаэлитов, английским движением искусств и ремесел, – и одновременным стремлением этих художников продемонстрировать уникальность австрийской ментальности. Эта тенденция обнаруживается как в эссеистике презентантов «Молодой Вены», так и в их творчестве. Поэтому представляется актуальным освещение эстетических приоритетов представителей венского модерна и изучение в этом контексте особенностей воплощения австрийской ментальности в первых литературных опытах младовенцев.

В австрийской литературной критике конца XIX века активно разрабатывалась семантика понятия «модерн». Это слово приобрело необыкновенную популярность, однако его употребление оставалось неясным. «Почти ежедневно каждый из нас употребляет его, – писал М. Буркхард в своем эссе «Модерн» (1899), – и когда мы его используем, то нам кажется, что мы совершенно определенно выразили свое мнение о каком-либо человеке, предмете или стремлении, и тот, к кому мы обращаемся, абсолютно так же понимает то, что мы имели в виду. ...Однако и говорящий и слушатель знают лишь то, что слово “модерн” вызывает у них те же или близкие представления и мысли, однако они имеют весьма туманное представление о том, что собственно означает это слово. А о какой-либо терминологической точности вообще не может быть и речи» [7, с. 274]. И действительно, такие слова, как импрессионизм, натурализм, декаданс, символизм зачастую употреблялись в литературной критике как синонимы понятия «модерн». Так, М. Буркхард «репрезентирует один из двух принципов, на которых держится мир, – репрезентирует тенденцию к движению в противоположность тенденции к инерции» [3, с. 139].

Подобной же точки зрения изначально придерживался и Г. Бар. В своем эссе «Модерн» (1890) он писал: «Модерн – лишь в наших желаниях и он повсюду вокруг нас, вне нас. В нашем духе его нет. Это – лишь мука и болезнь

века, горячка и хрип духа, утратившего связь с жизнью. Жизнь изменилась до самого основания и продолжает беспрерывно меняться, каждый день, неутомимо и беспокойно. Но дух остался прежним, неподвижным и неизменным, он не изменяется, а лишь беспомощно страдает в одиночестве, утратив связь с жизнью» [5, с. 189]. Обновление духа Г. Бар видит в обращении к телу и чувствам нового человека, живущего по законам природы. Однако уже через год он отказывается от натуралистического пути обновления литературы. Интерес к телу и чувственным желаниям человека сменяется интересом к его внутреннему миру. Работа Г. Бара «Преодоление натурализма» (1891) наглядно демонстрирует изменение перспективы видения человека, переход от физиологического детерминизма к новому идеализму. Противопоставляя себя натурализму, новое искусство воспекает «нервозную романтику», «мистику нервов». Именно в этом видит преодоление натурализма Г. Бар. «Новые люди выражают новый идеализм. Они – нервы; все остальное мертво, вяло и сухо. Они живут и чувствуют нервами, они реагируют нервами... Содержание нового идеализма – нервы, нервы, нервы и - костюм.

Это – свежесть, шуршание молодых побегов, танец под весенним солнцем на первом утреннем ветре, это – окрыленное, освобожденное от всего земного парение в лазурном сладострастии раскрепощенных нервов» [6, с.204 – 205], – пишет Г. Бар.

Острое ощущение изменчивости жизни вносит свои коррективы и в образ человека. Он утрачивает целостность собственного «я», растворяющегося в потоке мгновенных неустойчивых впечатлений. В философии формируется концепция неопозитивизма. Ее основоположник Э. Мах утверждает релятивный характер действительности, а, следовательно, и личности. В своей работе «Обреченное я» (Das unrettbare Ich), название которой является цитатой из «Антиметафизических предварительных замечаний» Э. Маха, Г. Бар пишет: «Я обречено. Это всего лишь имя. Это всего лишь иллюзия. Нет ничего, кроме связей запахов, звуков, теплоты, жесткости, пространства, времени; из их соединения рождаются настроения, чувства и желания. Все постоянно меняется. ...Мир – беспрерывен, в своем постоянном становлении он беспрерывно самоуничтожается. ...Весь внутренний и внешний мир, мое Я и чужое - всего лишь волнующаяся вязкая масса, которая здесь становится плотнее, а там, кажется, вот-вот растечется. Я - лишь имя элементов, которые в нем соединяются. Я обречено» [4, с. 147 – 148]. Лексика Г. Бара – яркий пример словаря эпохи, в котором особое место занимает стихия воды. Ощущение изменчивости, непостоянства жизни воплощено в творчестве художников рубежа веков в образе волны. Этот образ воплощает и идею бесконечного движения, и идею изменчивости, и таинственную мерцающую силу, и представления эпохи о соотношении жизни и смерти.

В этом же ключе определяет содержание термина «модернизм» и Гуго фон Гофмансталь. Как и основатель «Молодой Вены» Г. Бар, Гофмансталь далек от мысли навязывать современным писателям свой взгляд на искусство.

Он исходит из реальных текстов современной литературы, предлагает их интерпретацию и выявляет характерные черты современного искусства. Гофмансталь ориентируется на французскую, итальянскую и английскую литературы, причем его внимание сконцентрировано на произведениях представителей литературного декаданса – Барреса, Бурже, Д’Аннунцио, Суинберна, – на «преодолении натурализма», если воспользоваться формулировкой Г. Бара. Объектам критики соответствует и язык литературно-критических эссе Гофмансталя. Как отмечает Эрнст Отто Герке, литературные эссе Гофмансталя – это «субъективная апперцепция объективных обстоятельств» [14, с.285]. Ассоциативный стиль его ранних эссе позволяет читателю приблизиться к предмету критики, слиться с ним. Они в такой же степени являются литературой, как и те произведения, о которых пишет Гофмансталь.

Уже в первом эссе, посвященном творчеству Поля Бурже, «Физиология современной любви» (1891) Гофмансталь очерчивает круг проблем и тем современного искусства. Чувствительность героев Бурже обусловлена, по мнению австрийского писателя, двойственностью их души, в которой сталкиваются высокие стремления и животные инстинкты. «Больная воля» [13, с. 319] этих героев является реакцией на современную действительность, на разобщенность людей и времен. Разрыв связи между вчера и сегодня, чувствами и сознанием, невозможность диалога между людьми, поскольку лгут не только слова, но и чувства, определяют, по мнению Гофмансталя, круг проблем современного искусства. Интересно, что уже в этом эссе звучит мотив сродства Ренессанса и современности. Так, писатель определяет душу героев Бурже как гамлетовскую. Этот же мотив звучит в эссе «Дневник слабовольного» («Das Tagebuch eines Willenskranken») (1891). С Ренессансом современную литературу роднит, по мнению Гофмансталя, не только гамлетовская тема, но и культ Красоты. Так, обращаясь к творчеству Суинберна, писатель отмечает: «Все стихотворение – это либо описание камеи, которая, может быть, вовсе никогда не существовала; или перевод психологического состояния на язык аллегории, такой пластической, такой живописной, такой стилизованной аллегории, что она и в самом деле выглядит, как настоящая картина XIV века. Невольно вспоминаешь о даре ренессансных мастеров перевоплощать свои грезы в живые образы» [8, с. 332]. Аллегоричность и декоративность поэзии Суинберна выражает, по мнению Гофмансталя, эротическую энергию, мистику чувств, трансформирует загадку любви в загадку жизни и смерти. Как видно из вышесказанного, мистика жизни и смерти, воплощенная в эротической образности, связывается в эссеистике писателя с Ренессансом.

В эссе «Д’Аннунцио» (1893) Гофмансталь впервые употребляет термин «модерн». При этом австрийский писатель отмечает, что современные тенденции в искусстве легче почувствовать, чем определить. Современное искусство амбивалентно: это – и анализ жизни, и эскапизм. Перечисляя все, что

можно назвать «модерн», Гофмансталь повторяет мысль Г. Бара о нервозности, сверхчувствительности современных героев, их пристрастии к рефлексии и самоанализу. Современное искусство – это, по мнению писателя, «анатомия жизни души», «разложение на составляющие настроения, вздоха, сомнения», «инстинктивное» и «психологический протокол» [9, с. 343]. Утверждая изменчивость ощущений и неуловимость «я», Гофмансталь отдает дань философии Э. Маха. Вместе с тем в его размышлениях проявляется и своеобразие современного историзма, унаследовавшего от былых поколений не дух времени, но предметы интерьера: «Порой возникает такое ощущение, будто наши отцы (современники молодого Оффенбаха) и наши деды (современники Леопарди), равно как и все те бесчисленные поколения, которые жили до них, оставили нам, своим потомкам, лишь две вещи: красивую мебель и чрезмерно чувствительные нервы. Поэтичность этой мебели кажется нам прошлым, а игра этих нервов – настоящим» [9, с. 343].

Именно описанием изысканного интерьера открывается первая драма Гофмансталя «Вчера» (1891), действие которой разворачивается во «времена великих мастеров» [с.]. Гобелены, растительные мотивы, резная мебель, колонны, слоновая кость и эбеновое дерево, фавны, сатиры, тритоны, изысканные музыкальные инструменты (от переносного органа до монокорда и трехструнной скрипки) и даже экзотическая майоликовая герма – эти элементы изысканной обстановки дома Андреа составляют театрально-декоративный фон действия пьесы и в полной мере отражают не только общие эстетические приоритеты представителей венского модерна, но и наклонности главного героя. Сцены из «Энеиды» на гобеленах и мотивы античной мифологии в декоративном оформлении предметов мебели подчеркивают ренессансное увлечение античностью; любовь к непринужденной беседе и артистическому времяпрепровождению на уровне интерьера выражают герма Аретино – итальянского писателя XV в., прославившегося своими диалогами и письмами, – и обилие музыкальных инструментов; чувственность героя подчеркивается рядом декоративных элементов: «Тритоны, Фавн, Сатир». Таким образом, этот интерьер является своеобразной пластической и живописной аллегорией, выражающей дух современности и мистику чувств молодых представителей *fin de siècle*.

В духе времени Гофмансталь утверждает культ Красоты, что находит свое выражение не только в эссеистике, но и в раннем творчестве австрийского писателя. Так, жизненная философия героя драмы Андреа – это апология Красоты, сиюминутного наслаждения и «искусства лжи». Он следует законам Уайльда, доказывая, что человеку нужна ложь как искусство, что истина погубила красоту, что искренность вредна для поэзии. Начало первого монолога Андреа – «люблю обманщиков, я понимаю их, вокруг себя хочу я видеть только их» [10, с. 225] – звучит как парафраз знаменитого парадокса Уайльда: «Людей я люблю больше, чем принципы, а людей без принципов я

люблю еще больше». А пассаж о красоте греха напоминает о «семи смертных добродетелях» Уайльда.

А. В. Карельский, анализируя этот эпизод, подчеркивает: «Андреа не только проповедует гедонизм, “свободную игру свободных инстинктов”, но и бравирует своим аморализмом, позицией “по ту сторону добра и зла”, он готов восславить и предательство, и ложь» [1, с. 26]. Как кажется, этот монолог не столько восславляет предательство и ложь, сколько отрицает повседневность и толпу. Ложь – непредсказуема, она подобна прыжку пантеры, она многообразна и красочна. Такая ложь – искусство жить, умение обнаружить прекрасное в каждом мгновении, потому Андреа называет ложь «золотым», прекрасным в своей «безосновательности» искусством. Собственно, речь идет скорее о фантазии, чем о предательстве. Фантазии в этом монологе противопоставлена «глупая ложь», то есть тривиальный обман, преследующий корыстные цели. В монологе Андреа действительно заключен имморализм, но имморализм, отнюдь, не ницшеанский, а уайльдовский. Ницше утверждал относительность любого суждения, в том числе и эстетического. Уайльд же видит преодоление познавательного кризиса, зафиксированного и сформированного в философии Ницше, в Красоте. И в этой апологии Красоты он последователь Ренессанса. Отметим, что и «Портрет Дориана Грея» и знаменитые «Замыслы» появились в тот же год, что и драма Гофманстала, поэтому говорить о преемственности позиций не приходится, здесь скорее проявилось некое общее умонастроение эпохи, то представление о самодостаточности Красоты, которое Гофмансталь увидел в поэзии Суинберна и которое он связал с Ренессансом.

В седьмой сцене пьесы Гофманстала «Вчера» на первый план выходит еще одна актуальная в австрийской литературе рубежа веков проблема – проблема памяти. Андреа живет лишь своими ощущениями, нервами, как сказал бы Г. Бар, поэтому его воспоминания обрывочны. Отказываясь от прошлого, от «вчера», Андреа становится человеком «без центра». Он все время меняет маски и роли, поэтому говорить о его привязанностях достаточно сложно. Так, обращаясь к своей возлюбленной Арлетте, Андреа утверждает:

Und jedes wahre Fühlen ist unsäglich...
 Nicht was ich denke, glaube, höre, sehe,
 Dein Zauber bindet mich und deine Nähe...
 Und wenn du mich betrögest und mein Lieben,
 Du wärest für mich dieselbe doch geblieben! [10, с. 215]

Он одновременно и околдован близостью Арлетты, и равнодушен к ее чувствам. Она интересна ему лишь как источник ощущений. В свою очередь обманщица Арлетта (перед приходом Андреа она спровадила своего любовника) страдает из-за своего проступка, старается скрыть от Андреа измену, которая в его глазах вовсе не является преступлением. Но в седьмой сцене оказывается, что Арлетта обманула самое себя. Она не знает своих чувств и «забывчива» в большей степени, чем Андреа. Для нее собственное прошлое – всего лишь сон, греза:

Mir war wie in Traum.
 Ich dachte nicht. Versunken Zeit und Raum,
 Vor mir noch sehe ich jenen, fern und bleich...
 Verschwollen alles ... der das Steuer hielt,
 Lorenzo ... fremd erschien mir sein Gesicht...
 Ich kannt ihn kaum... mir war kalt... nicht bang,
 Ich fühle nur den Arm, der mich umschlang...
 Dann schlief ich ein... [10, с. 233].

Воспоминания Арлетты ассоциативны. Она помнит лишь настроение: буря, далекое и чужое лицо Лоренцо, холод и странное умиротворение, охватившее ее в объятиях любимого. Андреа выступает в этой сцене своего рода психоаналитиком. Он восстанавливает вытесненный из памяти Арлетты образ Лоренцо, в объятиях которого она на самом деле засыпает во время бури. Женское вероломство и забывчивость – частый мотив в литературе рубежа веков. Именно эта забывчивость становится причиной женского непостоянства, женской неспособности любить. Андреа, открыв для себя эту истину, страдает, его самолюбие мужчины и творца оскорблено.

Эту сцену можно считать кульминацией пьесы. В ней обнажается не только несостоятельность «философии ощущений», но и раскрывается подоплека конфликта между Андреа и Арлеттой. Их отношения уже давно перестали быть любовью (это подтверждает доминирование в монологе Арлетты образа холода), то, что связывает героев сейчас – лишь иллюзия. Так, в духе времени Гофмансталь меняет местами иллюзию и реальность. Иллюзия, сон – правдивы, а реальность – лжива.

Обращаясь к одной из своих излюбленных тем «жизнь – сон», Гофмансталь раскрывает бессознательные мотивы поведения человека, своеобразно интерпретирует механизм вытеснения. Герои пьесы забывают то, что причиняет им боль (Андреа) или кажется необъяснимым (Арлетта). Ницше в своей работе «О пользе и недостатках истории» (1874) писал о необходимости забывать. Герои пьесы, кажется, следуют этому правилу. Однако в пьесе ощутимо звучит и другая сторона этой проблемы: страх забвения. Этот страх связан, прежде всего, с тем, что забывание своего прошлого равнозначно незнанию себя. Так, в размышлениях Андреа сталкиваются и желание забыть, и ужас перед забвением. Меланхолический девиз «Летучей мыши» (1874): «Счастлив, кто сумел забыть то, чего не изменить», – как кажется, наиболее полно выражает конфликт драмы Гофмансталя и особенности австрийской ментальности в целом [3, с. 47 – 57].

В последней сцене пьесы этот конфликт выходит на первый план. Решающее объяснение между героями показывает, что Арлетта оказалась более последовательной сторонницей философии забвения, чем Андреа. Ее воспоминания о вчерашнем дне импрессионистичны, строятся исключительно на воссоздании настроений, однако она не хочет и, вероятно, не способна объяснить причины своего поведения. Арлетта себя не знает и знать не хочет:

Das alles wars. Doch kann ichs nicht verstehen.
 Es scheint so fremd, so unbegreiflich weit.
 Ein Etwas, das ich heute nimmer finde,
 Ein Zauber, den ich heute nicht ergründe.
 Je mehr du fragst, es wird nur trüb und trüber,
 Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen,
 Und fremd stehe ich mir selber gegenüber... –
Das Gesicht bedeckend

Und, was ich nicht versteh, heiß mich nicht nennen! [10, с. 242]

Жест Арлетты, закрывающей лицо, еще одно свидетельство ее закрытости по отношению к самой себе. Она повторяет слова Андреа, когда утверждает, что от вчера ее отделяет пропасть, ведь именно этого требовал от нее Андреа в первой сцене пьесы: избавиться от кандалов вчерашнего дня. Удивительно, однако, другое: Арлетта, так хорошо помнящая, какое платье было надето на ней вчера, не помнит, что произошло между нею и Лоренцо. Память Арлетты фиксирует лишь «волшебство» вчерашнего вечера, необъяснимого настолько, что все остальное оказывается вытесненным из нее. Героиня воплощает чувственную сторону жизни, она ассоциируется с изменчивым жизненным потоком. Не случайно Андреа говорит, что «это вчера неотделимо от ее сути» (*Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein*), что он будет чувствовать запах этого дня в ее волосах. Этим сравнением Андреа подчеркивает неуловимость (метафора запаха) женской сути жизни (напомним, что длинные женские волосы ассоциировались на рубеже веков именно с жизненным потоком).

Последний монолог Андреа актуализирует эту проблематику. В нем речь идет о женщинах вообще, о той демонической силе, которая разрушает жизнь мужчин. Безрассудные, опьяненные, ранящие своими улыбками и слезами – они побеждают, играя и обманывая. Эта характеристика женщины – общее место в искусстве рубежа веков, она выражает победу чувственного над рациональным, победу женского над мужским. Арлетта благодаря своей способности забывать легко преодолевает утрату возлюбленного, Андреа же не способен забыть, и поэтому обречен на страдание (пьеса заканчивается авторской ремаркой: «Его душат слезы»). Вчера, которое виделось Андреа гармоничным и прекрасным (ведь это он его создал, он подбирал цвета и ароматы), существовало лишь в его воображении. Попытки героя воплотить иллюзию в жизнь провалились, именно этого он не может простить Арлетте.

Вместе с этой проблемой возникает и другая – проблема относительности всякого знания, связанная и с недостаточностью слова, и с утратой чувства единства жизни. Кажется, только поэзия способна увидеть в обычном слове и случайном стечении обстоятельств истину. Проблема языкового кризиса, которая станет для Гофмансталя центральной в 1900-е годы, намечена уже в первой драме писателя. В пьесе «Вчера» Гофмансталь видит ее преодоление в искусстве, способном раскрыть в случайном откровение истины. Жемчужины истины, которые луч случая открывает в обыденных словах и поступках,

доступны немногим. К этим людям Гофмансталь относит в пьесе поэта. Если в начале пьесы Андреа воспринимает случайное как одну из сторон смерти, то в финальном разговоре с Фантазио случай отождествляется с внезапным озарением, прозрением истины. Случайность выступает здесь единственным адекватным средством познания вечно изменчивой жизни: если все относительно, то именно случай – квинтэссенция относительного. Фантазио отмечает, что разглядеть за случайным «единство жизни» (*Lebenseinheit*) может лишь поэт. Поэзия, в его представлении, это единство знания и искусства. Еще один аспект этого видения заключается в том, что познание этого единства основывается на наблюдении чужого опыта, а не на самонаблюдении. Эта позиция в корне расходится с точкой зрения Андреа, сосредоточенного только на себе. На сюжетном уровне именно открытие тайны Арлетты заставляет Андреа по-новому увидеть себя. Поэзия в этом контексте – способность увидеть себя как другого. Эта концепция, сформулированная уже в первой драме Гофмансталя, станет творческим кредо автора.

Драма «Вчера» представляется нам замечательным свидетельством мировосприятия венского модерна: в этой пьесе отразилось барочно-католическое начало австрийской ментальности, реализованы характерные для эстетики модерна идеи динамичности жизни, фрагментарности сознания, декадентский культ Красоты, интерес к эпохе Ренессанса.

Литература

1. Карельский А. В. *Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века* / Сост. Э. В. Венгерова / Альберт Викторович Карельский. – М. : РГГУ, 1999. – 303 с.
2. Уайльд О. *Перо, полотно, отравы: Письма. Эссе* / Оскар Уайльд; [пер. с англ.]. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 416 с.
3. Чаки М. *Идеология оперетты и венский модерн: Историко-культурный очерк* / Мориц Чаки; [пер. с нем. В. А. Ерохина]. – СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. – 348 с. – (Австрийская библиотека).
4. Bahr H. *Das unrettbare Ich* / Hermann Bahr // *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 147–148.
5. Bahr H. *Die Moderne* / Hermann Bahr // *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 189–191.
6. Bahr H. *Die Überwindung des Naturalismus* / Hermann Bahr // *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 199–206.
7. Burckhard M. *Modern* / Max Burckhard // *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart :

- Philipp Reclam jun., 2000. – S. 274–276.
8. Hofmannsthal H. von Algernon Charles Swinburne / Hugo von Hofmannsthal // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 330–334.
 9. Hofmannsthal H. von Gabriele d'Annunzio / Hugo von Hofmannsthal // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 340–344.
 10. Hofmannsthal H. von Gestern / Hugo von Hofmannsthal // Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in 10 Bd. / Hugo von Hofmannsthal. – Frankfurt am M. : Fischer, 1979. – Bd. 1. – S. 211–245.
 11. Hofmannsthal H. von Maurice Barrès / Hugo von Hofmannsthal // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 326–328.
 12. Hofmannsthal H. von Das Tagebuch eines Willenskranken / Hugo von Hofmannsthal // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 320–322.
 13. Hofmannsthal H. von Zur Physiologie der modernen Liebe / Hugo von Hofmannsthal // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 318–320.
 14. Zeitgenössische Literatur in der Kritik // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wundberg. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. – S. 279–286.

Анотація

Т. Є. Пічугіна Презентація естетики віденського модерна в драмі Гуго фон Гофмансталя «Вчора».

У статті розглядається формування та розвиток комплексу естетичних ідей модерну в есеїстиці М. Буркхарда, Г. Бара, Г. фон Гофмансталя (концепція динамічності життя, полеміка з натуралістичною поетикою, криза колективної та індивідуальної самосвідомості, проблема історизму), а також їхня творча реалізація в драмі Г. фон Гофмансталя «Вчора».

Аннотация

Т. Е. Пичугина Презентация эстетики венского модерна в драме Гуго фон Гофмансталя «Вчера».

В статье рассматривается формирование и развитие комплекса эстетических идей модерна в эссеистике М. Буркхарда, Г. Бара, Г. фон Гофмансталя (концепция динамичности жизни, полемика с

натуралистической поэтикой, кризис коллективного и индивидуального самосознания, проблема историзма), а также их творческая реализация в драме Г. фон Гофмансталя «Вчера».

Ключевые слова: венский модерн, натурализм, импрессионизм, декаданс, идентичность, историзм.

Summary

T. Ye. Pichugina. The presentation of the Viennese modern aesthetics in Hugo von Hofmannsthal's *The Day Before (Gestern)*.

The present paper dwells on the formation and development of the modern style aesthetic ideas as much as the essays by M. Burckhard, H. Bahr, H. von Hofmannsthal are taken into consideration (the notion of dynamic life, polemics with the poetics of naturalism, the crisis of the mass and individual self-consciousness, the problem of historicism) as well as the artistic interpretation and the implementation of this problem-notion complex in a drama *The Day Before (Gestern)* by H. von Hofmannsthal.

Key words: Viennese modern, naturalism, impressionism, decadence, identity, historicism.