

Дата: поступления статьи: 02.02.2021  
после рецензирования: 08.03.2021  
принятия статьи: 01.04.2021

**А.В. Белобратов**  
Санкт-Петербургский государственный  
университет, г. Санкт-Петербург,  
Российская Федерация  
E-mail: austrianlibr@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-250-7246>

## Эпоха модерна: границы и поименования

**Аннотация:** в статье дан пространный обзор современных подходов к проблеме описания модерна как литературной эпохи и к возможному установлению ее хронологических границ. Рассмотрены основные терминологические варианты, связанные как с самопоименованием эпохи, так и с попытками исследователей подобрать адекватное сложносоставному эстетическому феномену определение. Дискутируется расширительное толкование модерна как «макроэпохи», ведущей отсчет с конца XVIII столетия и связываемой прежде всего с художественной системой романтизма. На материале эстетических манифестаций немецкого натурализма выявляется роль и значение литературной ситуации 1880-х годов в Германии, в которой повсеместное прокламирование «эстетической революции» и «модерных» установок в культуре уживается со следованием детерминистской эстетике прошлых десятилетий. Ведущие тенденции в культуре «конца века» связываются с формированием первого этапа модерна в искусстве и литературе в 1890–1900 гг., на смену которому уже с началом второго десятилетия нового века приходит искусство авангарда, взрывающее установившиеся было художественные формы, максимально соотносящее себя с современностью. Высказывается предположение, что литературный авангард как «проект будущего» утилитаризирует установки порубежного «модерна», разворачивает их в сторону «массы», выводит художника в пространство политического взаимодействия с обществом, в этом усматривая свою «современность».

**Ключевые слова:** модерн, модернизм, модерность, современность, авангард, немецкоязычная литература, эпоха.

**Цитирование:** Белобратов А.В. Эпоха модерна: границы и поименования // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2021. Т. 1, № 1. С. 33–41. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-33-41>.

**Информация о конфликте интересов:** автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© **Белобратов А.В., 2021** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории зарубежной литературы Санкт-Петербургского государственного университета, 199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 11.

**A.V. Belobratov**  
Saint Petersburg State University,  
Saint Petersburg, Russian Federation  
E-mail: austrianlibr@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-250-7246>

## Art nouveau period: borders and concepts

**Abstract:** the article offers an extensive overview of modern approaches to definition of art nouveau as a literary era and to establishing its chronological boundaries. There have been analyzed main variations of the self-definition of the era as well as researchers' attempts to find an appropriate definition to this complex aesthetic phenomenon. The extended interpretation of art nouveau as a «macroepoch» is examined, the period dating back to the end of the 18th century and connected primarily with the artistic system of Romanticism. Based on the aesthetic manifestos of German Naturalism, the meaning of the literary situation in 1880th Germany is examined, where the widespread proclamations of the «aesthetic revolution» and «modern» attitudes coexisted with the adherence to the deterministic aesthetics of the previous decades. The leading trends in the culture of the fin de siècle are connected with the onset of the first stage of art nouveau

in the art and literature of 1890-1900, soon to be replaced by avant-garde art at the turn of the second decade of the new century. Avant-garde, which associated itself with modernity, was mainly destroying already established art forms. This article suggests that the literary avant-garde as a «project of the future» manifests a utilitarian approach to the attitudes of the art nouveau on the brink of the new century, making art nouveau accessible for the «audience» and bringing the artist into the space of political interaction with the society.

**Key words:** modern, modernism, art nouveau, contemporaneity, avant-garde, German literature, era.

**Citation:** Belobratov, A. V. (2021), Art nouveau period: borders and concepts, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 1, no. 1, pp. 33–41, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-33-41>.

**Information about conflict of interests:** the author declares no conflict of interests.

© **Belobratov A.V., 2021** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the History Foreign Literature, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, 11, Universitetskaya Nab., 199034, Russian Federation.

Временной промежуток с 1910-х по середину 1940-х гг. определяется исследователями с разных позиций и с использованием подчас весьма дивергентных поименований. Относительное согласие в немецкоязычном литературоведении существует, пожалуй, только в одном: во включении этого литературного периода в общую хронологическую раму модерна (*die Moderne*), причем время-пространство этой рамы и его внутреннее членение воспринимаются в гуманитарных науках с весьма отклоняющихся друг от друга позиций. Далеки от общего знаменателя и суждения о наполнении этой рамы, о том, что же, собственно, представляет собой «модерн».

В отечественном литературоведении к существующей проблематике номинации модерна прибавляется еще и проблема несхождения семантических полей и затруднительности терминологического перевода. У нас слово «модерн» чаще всего употреблялось как название особого стиля в искусстве XX столетия (например, «модерн начала века», «венский модерн»). В западной истории искусства слово «модерн» также употребляют в этом смысле – с соответствующим уточнением (*Wiener Moderne*, *Berliner Moderne*). Одновременно понятие «модерн» (*die Moderne*) служит как совокупное обозначение исторической эпохи Нового и Новейшего времени — с характерными для нее особенностями социального развития, культуры, искусства, философии. Русский перевод этого термина как «современность» не покрывает его понятийного поля и соотносится скорее с немецким понятием «*Gegenwart*» («современность», «настоящее время»). Перевод же его как «модернизм» вносит дополнительную ирритацию: во-первых, в немецком такое понятие (*der Modernismus*) также существует и имеет определенную закрепленность за рядом культурно-исторических феноменов, во-вторых же, оно (в русском варианте) явно имеет зауженную трактовку, нагружено отрицательными коннотациями, связанными с подходом к модернизму в отечественном литературоведении, и обнаруживает существенные ограничения в хронологии.

В словаре определений культурной эпохи Запада с конца XVIII в. (как вариант – с середины XIX в.) до конца Второй мировой войны (как вариант – до 1960-х гг.) существуют и еще два понятия, имеющие отношение к смысловому полю «модерна»: это «*die Modernität*» («модернистичность», как перевел это слово М.М. Бахтин, или «модерность», если воспользоваться не слишком уклужим переводческим неологизмом, нашедшим доступ в отечественную культурологию) и «*die Modernisierung*» («модернизация»). Иногда эти понятия полностью налагаются друг на друга. Так, А.И. Жеребин, ссылаясь на работу Т. Анца (*Anz 1994*) и характеризуя общую картину восприятия модерна («модернизма»), замечает: «Современная западная концепция модернизма ориентирована культурологически. В немецкой научной литературе под модернизмом (*die Moderne*) подразумевается, как правило, большая культурно-историческая эпоха, имеющая своим общим содержанием социокультурный процесс модернизации во всех областях общественной жизни и сознания. Важнейшими признаками модернизации выступают: технический прогресс, индустриализация и урбанизация, повышение социальной мобильности, развитие средств массовой коммуникации, высокая организация государственно-бюрократической системы, дифференциация и усложнение общественных структур всех уровней, утверждение рационалистического типа мышления и сопровождающий его гносеологический скептицизм, рост субъективного самосознания и эмансипация личности, демифологизация действительности и критическая переоценка метафизических представлений» (Жеребин 2011, с. 21).

Слово «modern» в европейской культуре существует довольно давно: *modernus*, зафиксированное еще в поздней античности, прежде всего имело и имеет «техническое» значение – обозначение чего-то нового, нового теперь и сейчас, в отличие от старого, привычного. И в этом смысле «modern» синонимично «современному», «актуальному», «новому», «молодому». Эрнст Роберт Курциус называет слово *modernus* «одним из по-

следних даров позднелатинского языка новому миру» (Curtius 1993, p. 259). Слово это зафиксировано впервые в конце V века (495 г.) в письме римского папы Геласия; он использует это определение – как прилагательное – для различения новых церковных декретов от старых (*modernas – antiquis*). В Средние века эта оппозиция используется в литературе довольно часто, чтобы подчеркнуть отличие дохристианской античности от христианского времени. Однако и внутри христианской эпохи этот термин используется для различения, – например, средневековые теологи именуют себя *moderni* по сравнению с отцами церкви, или при сопоставлении философов разных эпох и школ Боэций именуется *antiquus*, а Пьер Абеляр – *modernus* (Klinger 2002, p. 123). Собственно, и полемика за и против «старых» и «новых» (*antiques – modernes*) ведется постоянно. Возникает и риторическая формула, становящаяся топосом, общим местом: «новых» представляют карликами на плечах гигантов (старых, древних) – карлики малы, но они сидят на плечах древних великанов и дальше видят.

В самом начале Нового времени (XV век) латинское слово усваивается европейскими национальными языками. Во французском оно приобретает значение «новый, свежий», в английском означает «существующий сейчас». В немецком языке слово «modern» утверждается лишь в XVIII в., будучи заимствованным из французского, в особенности под воздействием знаменитого «Спора о древних и новых» (*Querelle des Anciens et des Modernes*), развернувшегося во французской Академии с легкой руки Шарля Перро после его выступления на заседании 27 января 1687 года с чтением поэмы «Век Людовика Великого». Именно в ходе этого спора «складываются новые ценностные категории, которые станут важнейшими формантами культуры XVIII столетия» (Бахмутский 1985, с. 40) и в конечном счете приведут к кризису нормативного художественного сознания в конце XVIII столетия.

Конец XVIII – начало XIX века – пороговое время, время эпохального переворота, перемены, изменения. Если прежние столетия ориентировались на истоки, на традицию, а будущее новым не представлялось (его наступление означало, в соответствии с эсхатологической моделью, конец света), то теперь современность обращалась в будущее. И технический прогресс, и Французская революция, и секуляризация общества – вот те перемены, которые открыли чувство истории, открыли «современность» (*die Moderne*). Немецкие историки время с 1750 по 1830 обозначают как «*Sattelzeit*» («седловое время»). Именно с середины XVIII века осуществляется глубинное изменение значений классических топосов, и старые слова приобретают новые смыслы.

В немецком литературоведении и культурологии в 1990-е годы отдельными исследователями утверждается расширительное толкование модерна как «макроэпохи», которая «начинается со второй половины XVIII века, с культурного перелома, вызванного Просвещением и революцией» (Kemper 1997, p. 111). Подробное обоснование этого подхода и его освещение на материале немецкоязычной литературы от Фридрих Гельдерлина до Томаса Бернхарда содержится в книге С. Виетта (Vietta 1992). По мысли Х.Р. Яусса, Французская революция 1789–1794 гг. есть вершинное историческое явление, и одновременно она знаменует кризис идеологии Просвещения (Jauß 1989, p. 67). Последнее десятилетие XVIII столетия воспринимается как важнейший этап в постановке проблематики модерна, как своеобразный «водораздел», отделяющий эпоху «рефлексивного традиционализма» от эпохи «индивидуально-творческого художественного сознания» (Аверинцев и др. 1994, с. 32) или, если воспользоваться другим определением отечественных литературоведов-русистов, от времени утверждения «эстетического креативизма» (Тюпа 2008, с. 156). По мысли А.В. Михайлова: «Рубеж XVIII–XIX веков – переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции – то, что идет из глубины времен, и то, чему полагается теперь начало, – приходят в столкновение» (Михайлов 1997, с. 509). При этом исследователь подчеркивает прежде всего ситуацию конца «мифориторической» культуры, перехода «от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения» (Михайлов 1997, с. 516).

При всей важности рассматриваемого исследователями «культурного перелома» и при чрезвычайной значимости романтической философии, культуры и литературы для культуры конца XIX столетия, времени, когда, собственно, и утверждается понятие «модерн» как самоописание эпохи, следует все же отметить, что в терминологическом отношении «*die Moderne*» в литературном и теоретическом обиходе немецкого романтизма остается невостребованным. И Фридрих Шлегель, вопреки утверждению некоторых исследователей (Japp 1987, p. 205), вовсе не выдвигает оппозицию «*moderne – antique*» для противопоставления романтизма «классицизму XVII–XVIII веков, но и самой классической древности» (Жеребин 2011, с. 25). Более того, в «Разговоре о поэзии» (1800) Шлегель специально подчеркивает: «Я установил определенный признак противоположности между античным и романтическим. Прошу Вас все же не понимать меня так, будто романтическое и современное [*das Moderne*] означают для меня одно

и то же. Я думаю, что они столь же отличаются друг от друга, как картины Рафаэля и Корреджо от вошедших нынче в моду гравюр. / Если Вы хотите полностью уяснить это различие, прочитайте, пожалуйста, хотя бы «Эмилию Галотти», это необычайно современное [modern] и несколько не романтическое произведение, а затем вспомните о Шекспире, в котором я усматриваю подлинный центр, средоточие романтической фантазии» (Шлегель 1983, с. 403). То есть у Ф. Шлегеля понятие «современное» [das Moderne] имеет «скорее, негативно-хронологическое значение» (Попов 1983, с. 21).

Многие западные исследователи относят начало «эпохи модерна» (Беньямин 2004, с. 123) к середине XIX в. и к творческим и теоретическим установкам Шарля Бодлера. Бодлер, пожалуй, первым осмысляет и прописывает понятие «modernité». В эссе «Художник современной [moderne] жизни» (1863) он дает модерну определение, которое наиболее часто цитировали исследователи и поэты. Бодлер на основе своего представления о дуализме человеческой природы (духовное и телесное) определяет и дуализм искусства. Задача художника – запечатлеть вечное начало духа в конечной, брэнной материи плоти. «Он ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности, ибо нет слова, которое лучше выразило бы нашу мысль. Он стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного» (Бодлер 1986, с. 300).

Для немецкой культуры и литературы 1830–1870-е годы вряд ли могут быть помыслены и представлены как «время модерна» (ни эпоха бидермайера, ни время поэтического реализма не вписываются в поэтику модальности. Время провозглашения «модерна» наступает в середине 1880-х гг. и связано прежде всего с формирующимся в Германии (в Берлине, отчасти в Мюнхене) искусством натурализма (литература, театр). На общем фоне литературы, искусства, культуры Германии и Австрии середины XIX столетия, представляющей собой ситуацию своеобразного сохранения основ, следования вполне уже мертвым, косным канонам жизнеподобия и идеализма, ориентирующимся на поверхностное восприятие и изображение жизни и человека, погруженное в «историцизм» – на этом фоне еще в 1870-е годы, как отмечает Х. Кизель, обнаруживается «воля к модернистичности» (Kiesel 2004, p. 15).

Стремление к радикальному обновлению, к «модерному» миру в середине 1880-х находит многих приверженцев в культуре и искусстве, и прежде всего, среди немецких литераторов, открывающих для себя натурализм как искусство современное. Арно Хольц в 1885 г. публикует сборник стихотворений «Книга времени» («Buch

der Zeit»). Подзаголовок этой книги – «Lieder eines Modernen» (Песни современного человека). Во второе издание этого сборника в 1886 г. Хольц включает следующее четверостишие:

Kein rückwärts schauender Prophet,  
Geblendet durch unfäßliche Idole,  
modern sei der Poet,<sup>[L, SEP]</sup>  
modern vom Scheitel bis zur Sohle (Kiesel 2004, p. 16).

В 1885 г. появился и коллективный сборник стихотворений, в котором составители презентировали публике «Современные [Moderne] поэтические характеры», дав этому названию подзаголовок «Молодая Германия». Надо сказать, что в литературном отношении сборник был очень разношерстный: практически ничего из того, что там было опубликовано, и из тех, кто там был опубликован, не осталось в литературе, в истории литературы, за исключением, пожалуй, Арно Хольца, но важна была сама заявка на «модерность», связываемая при этом еще и с «молодостью», с новым, ювенильным.

В 1886 г. Карл Бляйтрой опубликовал программную книгу «Революция в литературе» («Revolution in der Literatur»), а Вильгельм Бёльше в 1887 г. – «Естественно-научные основы поэзии» («Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie»). В обоих издания отчетлива ориентация на обновление литературы, на «модерность», – и на французский натурализм.

В середине 1880-х в Берлине составилось литературное объединение с динамичным и необычным названием «DURCH!» («Напролом!», «Сквозь преграды!»), в которое вошли братья Генрих и Юлиус Гарт, Герхарт Гауптман, Арно Хольц, Иоганнес Шлаф. Ойген Вольф, историк литературы, выступил на собрании группы в 1886 г. с тезисами нового искусства, опубликованными затем в одной из университетских газет в 1887 г. и развернуто изложенными затем в эссе «Новейшее течение литературы в Германии и принцип современности» («Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Princip der Moderne», 1888). Нет необходимости останавливаться на деталях – они связаны с программой литературного натурализма, – важно прокламируемое в этой работе стремление к «обновлению», к «модерну» в мышлении, творчестве, восприятии жизни. В концовке статьи, построенной в форме беседы нескольких участников, программно провозглашается главное «слово», «идеал» современной эпохи: «я назову, в противоположность к античности, идеал современный: современность [die Moderne]!» (Wolff 1886, p. 2).

Выступление Ойгена Вольфа «застолбило», так сказать, начало литературного модерна в Германии. Но начался ли модерн на самом деле, был

ли он реализован в творчестве, вопрос весьма дискуссионный. Ведь речь у Вольфа шла о натурализме как искусстве и литературе модерна. Вопрос, относить ли натурализм к модерну (модернизму), учеными обсуждался бурно. Поскольку натурализм призывает основывать литературу на базе современных (естественных) наук и обращаться к проблемам и вопросам современной, современной жизни, то вроде получается, что натурализм «современен», то есть предстает по крайней мере первой ступенью модерна, программно им заявленного. Однако в эстетическом отношении, в очень плотной его связи с реалистическими традициями XIX века, с детерминистской эстетикой, натурализм, конечно же, к модерну можно отнести только с большими оговорками, разве что в духе той самой «модернизации», связанной с «техническим прогрессом, индустриализацией и урбанизацией», о которой пишут философы и культурологи. По мнению В. И. Тюпы, определяющего «модернизм» как «наиболее употребительный термин для парадигмы неклассической художественности», начало этой парадигме «положили символизм и противоположный ему по своей направленности натурализм». При этом исследователь опирается исключительно на материал русской литературы, и в этом контексте отсылка к Л. Н. Толстому и его трактату 1898 г. «Что такое искусство?» сколько-то убедительной в плане включения натурализма в «модернизм» не представляется (Тюпа 2008, с. 157). К эстетическому модерну литература и театр натурализма в Германии 1880-х–начала 1890-х годов все же отношения не имеют.

Иного мнения придерживался В. Г. Адмони: «Если взять за точку отсчета термин *die Moderne*, созданный в Германии 1880-х годов, то в нем сочеталось все новое, что принесли последние десятилетия прошлого века: увлечение новой техникой, урбанизм, социализм, анархизм, натурализм в его крайних формах, новые религиозные течения. Учителями выступают Золя, Толстой, Ибсен, Достоевский. А в 90-е годы сюда же присоединяются идущий из Франции импрессионизм и нищезанятость, символизм и неоромантика, декадентство всех видов» (Адмони 1992, с. 54).

Следует, вероятно, при этом подходить к вопросу не со статических позиций («назначать» дату появления модерна), а с позиций динамических, с точки зрения процесса, движения культуры. В любом случае, провозглашенный берлинскими натуралистами «модерн» (новое искусство, искусство современности) почти мгновенно стал лейтмотивом для многих культурных и творческих деяний, устремлений, стал важным понятием, с которым идентифицировали себя очень многие творческие личности.

1 января 1890 г. в тогда австрийском Брюнне вышел в свет первый номер журнала «Современная

поэзия» («*Moderne Dichtung*»), который открывался статьей Германа Бара «*Die Moderne*». Именно Бару принадлежит честь если не открытия, то активной пропаганды и популяризации идеи модерна, искусства современности. Через год журнал «Современная поэзия» был переведен в Вену и стал издаваться под названием «Современное обозрение» («*Moderne Rundschau*»). Появление нового журнала заметили многие, и не в последнюю очередь – берлинская литературная критика. Отто Юлиус Бирбаум в рецензии на журнал приветствовал появление «этого нового органа литературного реализма». И в Австрии журнал восприняли как связанный с литературой натурализма. В определенной степени это было справедливо. Ведь в «*Moderne Dichtung*», а затем и в «*Moderne Rundschau*» современная литература рассматривалась как «связанная с новейшими естественно-научными, психологическими и социологическими познаниями». То есть цели журнала совпадали с задачами, провозглашаемыми натуралистическими изданиями в Берлине – журналами «Общество» («*Die Gesellschaft*») и «Свободная сцена современной жизни» («*Freie Bühne des modernen Lebens*»). И авторы, публиковавшиеся в австрийском журнале, подчеркивали и подтверждали, что «модерное», современное искусство есть искусство натуралистическое. Вильгельм Бёльше опубликовал в первом номере австрийского журнала статью «Цели и пути современной эстетики» и назвал три великих движущих идеи времени – естественные науки, современную этику и социальный вопрос. С натурализмом были связаны и публиковавшиеся в журнале «портреты» писателей Михаэля Георга Конради, Людвиг Анценгрубера, Германа Конради, Герхарта Гауптмана и ряда других.

При этом заметно было и другое: от номера к номеру постепенно менялся состав журнала и его настроение – в сторону иных, новейших течений литературы и искусства. В нем стали появляться стихи Феликса Дёрмана и Феликса Зальтена, были опубликованы две пьесы Артура Шницлера, стихи Гуго фон Гофманстала. В программной статье журнала, в эссе Германа Бара «Современность» автор предвосхищает близящуюся критику натурализма (в 1891 г. он опубликует работу «Преодоление натурализма») – стоит только обратить внимание на его терминологию, на понятия, автором используемые и связанные, с одной стороны, с проблематикой «декаданса», «конца века», с апокалиптическими прорицаниями: «великое умирание», «смерть истощенного человечества», «конец, завтра мир рухнет, мы беззащитны», – и одновременно адресованные в будущее, по направлению к новому миру: «воплль, взывающий к Спасителю», «новое искусство», «новая религия», «воскресение», «вера современности» («*der Glaube der Moderne*»).

В этом эссе звучат и очень важные слова, свидетельствующие о явном отходе от натуралистических и реалистических концепций искусства: «у нас нет иного закона, кроме истины, какой ее каждый для себя воспринимает». Тут содержатся два важных момента: первое – релятивизация понятия «истина», ее субъективизация. И второе – важное слово «воспринимать», «ощущать» (*empfinden*). То есть не рации, не рациональное начало доминирует в постижении и постулировании истины, а впечатление, ощущение. «Только чувствам хотим мы доверяться, только тому, что они открывают нам и что они нам диктуют» (Bahg 1981, p. 189–190).

Собственно, здесь можно говорить о программе нового искусства, в котором «все внешнее становится полностью внутренним, и этот новый человек является совершенным символом новой природы» (Bahg 1981, p. 190). Поэтической реализацией этой программы движения искусства вовнутрь являются стихи Гофманстала, новелла Лепольда фон Андриана «Сад познания», повесть Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга», первые драматические опыты Артура Шницлера (цикл одноактных пьес «Анатоль») и – в особенной степени – миниатюры Петера Альтенберга (книга «Как я это вижу»).

Несомненно, не следует воспринимать при этом складывающуюся ситуацию модерна как занимающую абсолютно все пространство культуры, меняющую весь состав ее «крови»: перемена затрагивает лишь определенный культурный слой, лишь часть литературы. В самом начале 1890-х Гофмансталь в своей статье «Габриэль д'Аннунцио» так охарактеризовал формирующуюся атмосферу: «Мы! Мы! Я прекрасно знаю, что говорю не обо всем поколении своих современников. Я говорю о нескольких тысячах, рассеянных по крупным городам Европы. [...] Тем не менее эти две-три тысячи личностей имеют немаловажное значение, хотя среди них вовсе не обязательно встречаются выдающиеся таланты своего времени, а тем более гении; в них отнюдь не всегда воплощены мозг или сердце поколения; они всего лишь носители его сознания. Они с болезненной отчетливостью ощущают себя людьми своего времени; они понимают друг друга с полуслова, и привилегия этого духовного франкмасонства почти единственное преимущество их перед остальными. Но из условного языка, на котором они поверяют друг другу свои странности, свою особую тоску и особую чувствительность, история почерпнет ключевое слово эпохи» (Гофмансталь 1995, с. 489). И слово это – «модерн» – Гофмансталь также произносит.

Искусство и литература венского модерна при этом к началу 1910-х гг. предстают как преодоленные (или должны быть преодоленными) «совсем

новым», революционным искусством. И таковым является искусство и литература авангарда (в Германии и Австрии связанные прежде всего с литературным экспрессионизмом). Здесь мы снова сталкиваемся с проблемой приложения понятия «эпоха модерна» к культурному процессу: исследователи то отчетливо отделяют авангард от модерна, то стремятся рассматривать авангард в рамках модерна как особую его реализацию. М. Делперман, к примеру, включает авангардизм в рамки европейского (и русского) модерна (Delpermann 2001). Х. Кизель также считает авангардизм существенной составной частью модерна (особенно в главе «Авангардистская линия модерна») (Kiesel 2004, pp. 233–297). Авангардное искусство и литература авангарда (в немецкоязычном культурном пространстве речь идет при этом главным образом об экспрессионизме) позиционирует себя как проект будущего, максимально ориентируясь при этом на взаимодействие с «массой», с революционизацией социума и видя в этом свою, особую «современность».

На 1910–1930-е гг. в европейской культуре приходится творчество ряда выдающихся прозаиков (Марсель Пруст во Франции, Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф в Англии, Франц Кафка и Роберт Музиль в Австрии, Томас Манн и Альфред Деблин в Германии, Уильям Фолкнер в США), которых исследователи без каких-либо колебаний относят к литературе модерна – или модернизма (собственно, термин этот активно представлен в англоязычном литературоведении и до некоторой степени ассимилируется литературоведами немецкоязычными). Х.У. Гумбрехт в коллективном сборнике «Многозначность модерна» говорит о движении понятия «модерн» и отмечает «каскады модернизации», при этом он связывает понятие «модерн» с разными этапами «обновления» социальной и культурной жизни на протяжении двух последних веков европейской истории (Guymbrecht 1998).

Совершенно очевидно, что термин «модерн», термин многозначный, порой сбивающий с толку, путаный. Путаница эта связана и с тем, что понятие модерна по-разному определяется в разных гуманитарных дисциплинах (в философии, социологии, историографии, искусствоведении, литературоведении) (Gumbrecht 1972). Трудности в определении диктуются и тем, что это понятие используют и как историческую категорию для обозначения определенной эпохи (узкого или широкого), и как категорию системную, чтобы охарактеризовать определенные содержания, постулаты, идеологемы того, что представляется модерном или декларирует себя как таковое.

Начиная с 1980-х было опубликовано огромное число работ, посвященных этой терминологически-хронологической и содержательно-систем-

ной проблеме. В книге Ю. Петерсена говорится даже о намеренном отказе исследователей от выяснения вопроса «о сущности модерна» (Petersen 1991, p. 6).

Й. Шёнерт в докладе «Социальная модернизация и литература модерна» так освещает сложившуюся ситуацию: «с точки зрения истории мысли модерн начинается между 1450 и 1600 годом (Новое время), усилиями Монтеня, Декарта и Паскаля определяются отчетливые контуры этого процесса; с точки зрения истории социума исходной точкой модерна для «западных» сообществ представляется вторая половина XVIII века; с точки зрения истории литературы и искусств следует таковой определить вторую половину XIX века; «модернистичность» фиксируется в программных требованиях к искусству во Франции у Бодлера в 1859 году, в Германии в 1886 году в попытке Ойгена Вольфа «утвердить» программу литературного натурализма, а также в различных национальных движениях культуры от авангарда до «modernismo» (Schönert 1986, p. 397).

Определение модерна предстает в общем и целом достаточно приблизительным и широким. Как отмечает К.П. Лиссман: «Само существование модерна между тем поставлено ныне под сомнение, и философия современного искусства должна, вероятно, осмыслять себя как философия постмодерна. Именно неопределенность в ответе на вопрос, существуем ли мы попрежнему в той эпохе, в том «проекте», который именуется «модерном», отчетливо повышает интерес к нашей тематике и облегчает подходы к ней, — ведь из ситуации этой неопределенности мы смогли более отстраненно взглянуть на этот проект: нам не нужно исто-во защищать модерн и его искусство, равно как и нет необходимости столь же яростно нападать на него. И, помимо этого, следует отметить: хотя модерн всегда предполагает ориентацию на современность, не все, относящееся к современности, может быть определено как связанное с модерном» (Лиссман 2011, с. 12).

Разновременность культурных событий сама по себе является необходимым качеством модернистичности, позволяя во всякий момент использовать понятие «модерн» как боевой лозунг. Идея авангарда, всегда стремящегося опередить современность, еще раз указывает на этот процесс внутренней дифференциации в осмыслении модерна. С другой стороны, модерн уже превратился в понятие историческое. Однако вопрос о том, когда начинается эпоха модерна и закончилась ли она уже, составляет предмет обильных дискуссий. Если под модерном понимать процесс рационализации экономики, который осуществлялся путем постепенной секуляризации всех сфер человеческого существования, то корни его, вне всякого сомнения, обнаруживаются в эпоху раннего Воз-

рождения. Если же, напротив, держаться традиционного понимания художественного дискурса, то модерн следует идентифицировать с авангардными движениями в литературе и искусстве, которые осуществляют эстетическую революцию лишь в начале XX века и отличаются тем, что разрушают традиционно принятые эстетические категории.

К.П. Лиссман придерживается того определения модерна, которое отказывается от двух представленных выше крайних позиций и в общих чертах характеризуется опорой на следующие аспекты: повсеместный переход социума к капиталистическому способу производства, который затронул не только ремесленное производство и торговлю, но и промышленное производство в целом; освоение секуляризованного самосознания в философии Просвещения; освобождение искусств от религиозной и политической зависимости и их существование в сферах эстетической деятельности, имеющих подчеркнуто автономный характер.

Значительное место понятийному определению модерна уделяет в своей книге П. В. Цима. По его словам: «Важно сначала отграничить понятие модерна от родственных ему понятий “новое время” и “модернизм”, ибо “модерн” часто используют как синоним “нового времени” или “модернизма”». Обозначая «модерном» продолжительный период европейской литературной истории (с конца XVIII века до 1960-х гг.), эпоху, начинающуюся в последнюю треть XIX столетия, исследователь предлагает именовать «поздним модерном» или «модернизмом» как «временем критического осмысления модерна» (Zima 1997, p. 8, 10).

Попытку разрешить терминологическую проблему и одновременно отчетливее обозначить существенный водораздел между культурной и литературной ситуацией на рубеже XIX–XX столетий предпринимает в обширной статье А. Г. Березина, предлагая использовать определение «модерн» как относящееся к целой эпохе (1890–1910 гг.) (причем в наименовании «эпоха модерна»), «модернизм» же, «время» которого простирается от 1910-х гг. «чуть ли не до конца XX века», относить к «более узкому кругу явлений, касающихся в основном литературы и конкретно – романа» (Березина 2008, с. 28). В определенной степени такая дифференциация связана со стремлением «развести» существующие в русской гуманитарной науке определения «модерн» (в искусствоведении и культурологии привязанные к «стилю модерна») и «модернизм», которые, если обратиться к немецкоязычному искусствоведению и литературоведению, не имеют подобного устойчивого различения.

От термина «модернизм» при обращении к широкому полю литературной эпохи конца XIX – середины XX в., пожалуй, возможно отказаться,

поскольку выделить в широком контексте литературных «измов» – импрессионизм, неоромантизм, символизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм и т.п. – еще и «модернизм» как обозначение определенного литературного движения представляется невозможным, ведь слишком невнятно и общо это терминологическое образование в применении к какой-либо хоть относительно единой художественной систематике. Временные же рамки «модерна» как некоей эстетической эпохи предпочтительно рассматривать как в определенной мере совпадающие в своем начале с 90-ми годами XIX столетия (ранний модерн) и относительно фиксированные в своем завершении 1945-м годом, годом окончания Второй мировой войны. Аналогичные временные рамки модерна рассматривает в своей монографии Х. Кизель. При этом период с 1910-го по середину 1920-х гг. он определяет как «авангардистское время модерна», а время с середины 1920-х до 1945 г. – как «рефлексивный модерн» (Kiesel 2004, pp. 233, 299).

### Библиографический список

- Anz, Th. (1994), *Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, Die Modernität des Expressionismus*, Hrsg. von Th. Anz, M. Stark, Metzler, Stuttgart; Weimar, pp. 1–8.
- Bahr, H. (1981), *Die Moderne, Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Hrsg. von H. Wunberg, Reclam, Stuttgart, Germany.
- Curtius, E.R. (1993), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.*, 11. Aufl., A. Francke, Tübingen and Basel.
- Deppermann, M. (2001), *Experiment der Freiheit: Russische Moderne im europäischen Vergleich, Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen*, Hrsg. von A. W. Belobratow, Bd. 1, Peterburg. XX vek, St. Petersburg, pp. 31–51.
- Gumbrecht, H.U. (1972), *Modern, Modernität, Moderne, Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 4 (Mi – Pre), Hrsg. von W. Conze., Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 93–131.
- Gumbrecht, H.U. (1998), *Kaskaden der Modernisation, Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Hrsg. von J. Weiß. University Press, Kassel, pp. 15–37.
- Japp, U. (1987), *Literatur und Modernität*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., Germany.
- Jauff, H.R. (1989), *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Germany.
- Kemper, D. (1997), *Ästhetische Moderne als Makroepoche, Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Hrsg. von S. Vietta and D. Kemper, Wilhelm Fink, München, pp. 97–126.
- Kiesel, H. (2004), *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, C.H. Beck, München, Germany.
- Klinger, C. (2002), *Modern / Moderne / Modernismus, Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Hrsg. von K. Barck and M. Fontius, Metzler, Stuttgart, pp. 121–167.
- Petersen, J.H. (1991), *Der deutsche Roman der Moderne*, Metzler, Stuttgart, Germany.
- Schönert, J. (1986), *Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Hrsg. von Ch. Wagenknecht. Metzler, Stuttgart, pp. 393–423.
- Vietta, S. (1992), *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart, Germany.
- Wolff, E. (1886), *Die Moderne. Zur «Revolution» und «Reform» der Litteratur, Deutsche akademische Zeitschrift*, vol. 3, no. 33, insert 2, p. 2.
- Zima, P.V. (1997), *Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, A. Francke, Tübingen and Basel, Germany.
- Категории поэтики в смене литературных эпох С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Отв. ред. Гринцер П.А. Москва: Наследие, 1994. С. 3–38.
- Адмони В.Г. Модернизм – постмодернизм // Всемирное слово. 1992. № 2. С. 54–57.
- Адорно Т. Эстетическая теория. Пер. Дранова А.В. Москва: Республика, 2001. 526 с.
- Бахмутский В.Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. Сост. Бахмутский В.Я. Москва: Искусство, 1985. С. 7–40.
- Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Сост. Белобратов А.В. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. 478 с.
- Березина А.Г. Модерн и модернизм // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. IV. Отв. ред. Бабенко Н.С., Белобратов А.В. Москва: Языки славянской культуры, 2008. С. 28–41.
- Бодлер Ш. Поэт современной жизни. Пер. Столяровой Н.И., Липман Л.Д. // Бодлер Ш. Об искусстве. Москва: Искусство, 1986. С. 283–315.
- Гофмансталь Г. фон. Габриэль д'Аннунцио. Пер. Михелевич Е. // Гофмансталь Г фон. Избранное. Москва: Искусство, 1995. С. 488–498.
- Жеребин А.И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. Санкт-Петербург: Изд. им. Н.И. Новикова, 2011. 533 с.
- Лиссман К.П. Философия современного искусства: введение. Санкт-Петербург: Гиперион, 2011. 247 с.
- Михайлов А.В. Языки культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 909 с.

Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. Сост. Попов Ю.И. Москва: Искусство, 1983. С. 7–37.

Тюпа В.И. Парадигмы художественности // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Глав. науч. ред. Тамарченко Н.Д. Москва: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 155–158.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. Пер. Попова Ю.И. Москва: Искусство, 1983. 479 с.

## References

Anz, Th. (1994), Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, *Die Modernität des Expressionismus*, Hrsg. von Th. Anz, M. Stark, Metzler, Stuttgart; Weimar, pp. 1–8.

Bahr, H. (1981), *Die Moderne, Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Hrsg. von H. Wunberg, Reclam, Stuttgart, Germany.

Curtius, E.R. (1993), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.*, 11. Aufl., A. Francke, Tübingen and Basel.

Deppermann, M. (2001), Experiment der Freiheit: Russische Moderne im europäischen Vergleich, *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen*, Hrsg. von A. W. Belobratow, Bd. 1, Peterburg. XX vek, St. Petersburg, pp. 31–51.

Gumbrecht, H.U. (1972), Modern, Modernität, Moderne, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 4 (Mi – Pre), Hrsg. von W. Conze., Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 93–131.

Gumbrecht, H.U. (1998), Kaskaden der Modernisation, *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Hrsg. von J. Weiß. University Press, Kassel, pp. 15–37.

Japp, U. (1987), *Literatur und Modernität*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., Germany.

Jauß, H.R. (1989), *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Germany.

Kemper, D. (1997), Ästhetische Moderne als Makroepoche, *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Hrsg. von S. Vietta and D. Kemper, Wilhelm Fink, München, pp. 97–126.

Kiesel, H. (2004), *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, C.H. Beck, München, Germany.

Klinger, C. (2002), *Modern / Moderne / Modernismus, Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Hrsg. von K. Barck and M. Fontius, Metzler, Stuttgart, pp. 121–167.

Petersen, J.H. (1991), *Der deutsche Roman der Moderne*, Metzler, Stuttgart, Germany.

Schönert, J. (1986), Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Hrsg. von Ch. Wagenknecht. Metzler, Stuttgart, pp. 393–423.

Vietta, S. (1992), *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart, Germany.

Wolff, E. (1886), Die Moderne. Zur «Revolution» und «Reform» der Litteratur, *Deutsche akademische Zeitschrift*, vol. 3, no. 33, insert 2, p. 2.

Zima, P.V. (1997), *Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, A. Francke, Tübingen and Basel, Germany.

Averincev, S.S., Andreev, M.L., Gasparov, M.L. et al. (1994), The Categories of Poetics in the Shift of Literary Epochs, *Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness*, P. A. Grincer (ed.), Nasledie, pp. 3–38.

Admoni, V.G. (1992), Modernizm – postmodernizm, *Vsemirnoe slovo*, no. 2, pp. 54–57.

Adorno, Th. (2001), *Aesthetic Theory*, Respublika, Moscow, Russia.

Bachmutschij, V.Ja. (1985), At the turn of two centuries, *Quarrel of the Ancients and the Moderns*, V. Ja. Bachmutschij (ed.), Iskusstvo, pp. 7–40.

Benjamin, W. (2004), *The Masks of Time. Essays on Culture and Literature*, A.V. Belobratov (ed.), Simposium, St. Petersburg, Russia.

Berezina, A.G. (2008), Modernity and Modernism, *Russian German Studies. Annales of the Russian Union of Germanists*, vol. IV, Babenko and A.V. Belobratov (ed.), Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moscow, pp. 28–41.

Baudelaire, Ch. (1986), Poet sovremennoj shizni, *Writings on Art*, Iskusstvo, pp. 283–315.

Hofmannsthal, H. von (1995), Gabriele D'Annunzio, *Selected Works*, Iskusstvo, pp. 488–498.

Sherebin, A.I. (2011), Vertical line. The Viennese Modernity in the Sense Field of Russian Culture, no. I. Novikov, St. Petersburg, Russia.

Liessmann, K.P. (2011), *Philosophy of Modern Art: An Introduction*, Giperion, St. Petersburg, Russia.

Michajlov, A.V. (1997), *Languages of Culture*, Jazyki russkoj kul'tury, Moscow, Russia.

Popov, Ju.N. (1983), Philosophical and Aesthetic Views of Friedrich Schlegel, Schlegel, F. *Aesthetics. Philosophy. Criticism*, vol. 1, Ju. I. Popov (ed.), Iskusstvo, pp. 7–37.

Tjupa, V.I. (2008), Paradigms of Artistry, *Poetics: a Dictionary of Actual Terms and Concepts*, N.D. Tamarcenko (ed.), Kulagina, Intrada, pp. 155–158.

Schlegel, F. (1983), *Aesthetics. Philosophy. Criticism*, vol. 1, Ju. I. Popov (ed.), Iskusstvo, Moscow, Russia.

Submitted: 02.02.2021

Revised: 08.03.2021

Accepted: 01.04.2021