

Пічугіна Т. Є.

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

**НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ ЯК ІНТЕРТЕКСТ ТРИЛОГІЇ
ГЕРМАНА БРОХА «СНОВИДИ»**

У статті розглядаються особливості наслідування та полеміки із романтичною традицією в трилогії Германа Броха «Сновиди». Актуальність дослідження зумовлена, по-перше, недостатньою вивченістю «діалогу» модернізму й романтизму, а по-друге – певним генетичним зв'язком естетичних положень, мотивів і образів трилогії із творчістю німецьких романтиків.

У процесі аналізу було з'ясовано, що в «Сновідах» Герман Брох розвиває окремі положення естетичної програми романтиків. У трилогії своєрідно втілюється романтичний принцип двосвіття. Герої трилогії Броха час від часу впадають у стан «сновидчого руху до світла», починають бачити у повсякденному його надприродні смисли. Ці прозріння пов'язані з візуальними образами (або зі швидкою зміною картинок, або з тривалим спогляданням) та приступні зовсім не «музикантам» (митцям-ентузіастам у розумінні Гофмана) – Пазенову, Ешу, Ганні Вендлінг. Таким чином, у сценах сновидчого прозріння героїв Брох підхоплює традицію романтизму і водночас трансформує її.

Використовуючи естетичні та філософські надбання романтизму, письменник, однак, висміює та пародіює сам романтизм і його представників. У першому романі трилогії «1888. Пазенов, або Романтизм» об'єктом авторської іронії стають властивий німецьким романтикам культ Мадонни та створена ними утопія любові.

Водночас культурологічні теорії романтиків слугують Брохові відправним пунктом пошуків власної концепції історії. Так, деякі екскурси «Розпаду цінностей» є варіаціями на тему роботи Новаліса «Християнство, або Європа» – з привнесенням термінології й проблем, типових для ХХ століття.

Отже, в «Сновідах» Брох розвиває окремі положення естетичної програми романтиків: теорія фрагменту, романтична іронія, культ середньовіччя.

Ключові слова: австрійська література ХХ століття, романтизм, модернізм, романтична іронія, фрагментарність, інтертекстуальність.

Постановка проблеми. На сьогодні в зарубіжному літературознавстві склалися два протилежних погляди на співвідношення модернізму й романтизму. Частина вчених пропонує вважати досвід письменників-романтиків початковою фазою модернізму. Інші дослідники не згодні з таким широким трактуванням модернізму. Так, Ю. Петерсен [11], аналізуючи роботи, присвячені цьому культурному феномену, полемізує з концепцією, автори котрої пов'язують генезис модернізму із творчістю ранніх романтиків (як приклад можна навести роботу С. Віетти [12], який розглядає літературний модернізм, починаючи з творчості Гельдерліна). Тим не менше, Ю. Петерсен погоджується з тим, що естетична програма ієнських романтиків (Новаліс, Ф. Шлегель) багато в чому співзвучна пошукам модерністів. У шлегелівській концепції роману (філософ уважав його найбільш адекватним для вираження романтичного світогляду жанром, оскільки роман

дозволяє синтезувати різномірні за стилем фрагменти) й у думці Новаліса про те, що читач твору є його співавтором, Ю. Петерсен убачає передчуття модерністського роману, головними складовими якого, на думку вченого, є рецептивна відкритість та фрагментарність. Найважливішим положенням романтичної естетики, котре мало найбільший вплив на подальший розвиток літератури, і Ю. Петерсен, і С. Віетта вважають вимогу автономності мистецтва, утвердження його незалежності від будь-яких соціальних сил та ідеологій. А втім, попри близькість естетичних поглядів романтиків художньому мисленню модерністів, Ю. Петерсен констатує, що роман романтизму в жодному разі не можна вважати початком літературного модернізму. На думку вченого, теорія роману, розроблена романтиками, була вповні реалізована лише в рамках модернізму, самі ж романтики так і не створили роману, котрий повною мірою відповідав би цій теорії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи інтертекстуальний аспект трилогії Г. Броха «Сновиди», брохознавці акцентують свою увагу на полеміці письменника із філософією (О. Шпенглер) [7] та теорією роману (Г. Лукач) [9] ХХ ст., а також на специфіці візуальної образності та відтворенні в «Сновидях» мотивів і образів Ізенгаймського вітваря М. Грюневальда [6; 8]. Своєрідність інтерпретації естетичної програми й художньої системи романтизму в трилогії Г. Броха ще не ставала об'єктом вивчення у філологічній науці. Відтак актуальність пропонованого дослідження обумовлена, по-перше, недостатньою вивченістю «діалогу» модернізму й романтизму, а по-друге – певним генетичним зв'язком естетичних положень, мотивів і образів трилогії із творчістю німецьких романтиків.

Постановка завдання. Завданням пропонованої статті є виявлення особливостей наслідування романтичної поетики й водночас полеміки з нею у трилогії Г. Броха «Сновиди» (1932).

Виклад основного матеріалу. У першому романі трилогії «Сновиди» Брех створює тип романтика, втілений у фігурі Пазенова. Слід відзначити, що переклад назви саме цієї частини трилогії, «1888. Pasenow oder die Romantik», створює певні складнощі. Зміст і форма трилогії допускають два варіанти перекладу: «1888. Пазенов, або Романтика» та «1888. Пазенов, або Романтизм». З одного боку, численні визначення романтика, котрими насичений текст «Сновид», дозволяють говорити саме про романтику як про певну життєву позицію, що визначає поведінку героя. Так, романтик – це той, «хто виходить із цілісності світу і його образу, хто шукає бажаний образ у минулому» [4, с. 496], той, «хто прив'язаний до форм, що пережили себе» [4, с. 714], «до форм чужої й догматичної ціннісної системи» [4, с. 597], той, хто нездатний прийняти безкінечність етичного начала, тощо. Такий тип романтика втілений у трилогії в образі Йоахіма фон Пазенова.

З іншого боку, дискурсивно-формальний рівень трилогії, який включає в себе вербально-алюзійний та структурний плани, допускає й другий варіант перекладу. Так, у «Сновидях» своєрідно втілюється романтичний принцип двосвіття. Уже в назві трилогії наявний натяк на роль сновидіння, лунатизму в тканині оповіді. Герої трилогії Броха час від часу впадають у стан «сновидчого руху до світла» [4, с. 635], починають бачити у повсякденному його надприродні смисли. Один із найбільш яскравих прикладів – перетворення обличчя Елізабет на ландшафт, що

сприймається головним героєм роману Пазеновим як наближення до Бога. Лунатизм, на відміну від сновидіння, є станом між сном та дійсністю. Поїздка в потязі («Еш»), відвідини «Кайзерівської панорами» («Пазенов»), споглядання плаката із зображенням океанського лайнера («Еш») раптом трансформуються в одкровення, прозріння майбутнього. Такий перехід нібито заґрунтований саме на принципі двосвіття, характерному для поетики романтиків. Проте, хоча у романтиків світ чудесного і світ буденного ніби містяться один в одному, чудесне відкривається лише істинному художникові (класичний приклад – «Золотий горнець» Гофмана). У Броха ж ці прозріння приступні зовсім не «музикантам» (митцям-ентузіастам у розумінні Гофмана) – Пазенову, Ешу, Ганні Вендлінг – і пов'язані з візуальними образами (або зі швидкою зміною картинок, або з тривалим спогляданням). Як бачимо, у сценах сновидчого прозріння героїв Брех підхоплює традицію романтизму і водночас трансформує її.

Подібна амбівалентність співвідноситься з концепцією іронії, розробленою Ф. Шлегелем. Під іронією він розумів «настрій, котрий із висоти озирає всі речі, безконечно вивищуючись над усім обумовленим, включаючи сюди і власне своє мистецтво, і добродієність, і геніальність. За своєю формою, за виконанням це мімічна манера гарного італійського буффо» [3, с. 287]. Іронічне начало дається взнаки не тільки в історико-філософських роздумах і постійній грі Броха з образом автора (то він усезнаючий деміург у дусі Бальзака – таким є зачин роману, то здається, що Брех і автор «Розпаду цінностей» – одна особа, то раптом авторство «Розпаду цінностей», та й усієї трилогії приписується Бертрану Мюллеру), але й у змалюванні персонажів. Так, у свідомості Пазенова у Фройдівій манері змішуються християнські святині й сексуальні бажання. Під час богослужіння Йоахім згадує лубок, подарований йому в дитинстві польською селянкою. На картинці «на сріблястій дощовій хмарі сидять один коло одного у повному спокої члени Святого Сімейства, зображені в яскравих одягах, і золото, що ним оздоблена одіж, прагне заступити блиск золотих німбів. Сьогодні він ще не наслідуювався думати про те, яким би щастям було уявити себе членом цього католицького Святого Сімейства, самому сидіти на сріблястій хмарі на руках у непорочної Богородиці або на колінах чорнолової польки» [4, с. 29]. Парадокс полягає в тому, що протестант Пазенов опиняється під владою культу Мадонни. Це і знак затемненості традиції,

котра є для Пазенова-романтика останнім прихистком, і засіб вираження авторської іронії щодо героя. Культ Мадонни – іронічний натяк Броха на літературний романтизм (достатньо пригадати Вакенродера, Фрідріха Шлегеля чи Клейста, котрі оспівували Рафаеля та його «Сікстинську Мадонну»). Іронія посилюється у фіналі роману. Одружившись із Мадонною-Елізабет, Пазенов воліє берегти її чистоту, її спокій на сріблястій хмарі. Проте епілог знижує цю високу мету: «Як би воно там не було, але через вісімнадцять місяців у них народився первісток. Все відбулося спокійно. А як саме, навряд чи варто розповідати. Представлені вище характери допоможуть читачеві й самому подумки окинути все поглядом» [4, с. 179].

Використовуючи естетичні та філософські надбання романтизму, письменник, однак, висміює та пародіює сам романтизм і його представників. Причому іноді це відбувається через непомітну деталь, «прохідний» персонаж. Тут слід згадати фінал другої частини «Пазенова»: «Слуга Петер стояв на терасі панського будинку в Лестові та бив у гонг. Правило позначати у такий спосіб час прийому їжі ввела баронеса після того, як разом з чоловіком повернулася з Англії. І хоча слуга Петер уже кілька років обслуговував цей інструмент, він усе ще трохи соромився здійснити цей дитячий лемент, особливо тому, що звуки долинали до сільських вулиць і заробили йому прізвисько Барабанщик. <...> Біля підніжжя великих сходів висів на ебеновій підставці гонг з матової латуні, прикрашений різьбленим китайським орнаментом. Штучна річ, яку барон придбав у Лондоні. Стукалку з м'яким сірим шкіряним набалдашником слуга Петер тримає в руці, дивиться на годинник і чекає. Минуло чотирнадцять хвилин після першого сигналу, а коли стрілка покаже чверть, слуга Петер тричі вдарить по бронзовій тарілці» [4, с. 113, 115]. Прочитати у цьому фрагменті натяк на романтизм можна лише з огляду на незначну деталь: стукалка, котра здійснює галас і стає причиною образливого прізвиська слуги Петера, звучить німецькою «шлегель». Зважаючи на цю деталь, даний фрагмент мимоволі починаєш сприймати як грайливу пародію на естетичні цінності романтизму: і трактування музики як найвищого з усіх мистецтв, і мрія романтиків про відродження середньовічного художника-ремісника, їхнє захоплення Сходом подаються тут в іронічно зниженому плані. Так, музичним інструментом слуги Петера є гонг – «штучна річ» із східним орнаментом, призначена для подання сигналу до обіду;

божественна гармонія перетворюється на «дитячий лемент», а музикант – на барабанщика.

Опис слуги Петера слідує за розмовою Елізабет та Бертрана про ідеальну любов та обрамлює момент самопізнання героїні. Таке розташування епізоду не випадкове, воно дозволяє знизити пафос утопії далекої любові, яку розвиває Бертран: «Жодна людина не може відмовитись від божевільної надії віднайти містичний місток кохання. Але саме тому я мушу їхати. Існує тільки один справжній пафос – пафос далечини і болю... Я думаю, я впевнений, що лише завдяки жакливому наростанню віддаленості, коли вона, так би мовити, досягне нескінченності, віддаленість обернеться на свою протилежність – на абсолютне пізнання, й лише тоді розквітне те, що є недосяжною метою й єдиним змістом кохання, – містерія єдності. Із поступового звикання один до одного та завоювання взаємної довіри жодної містерії не виникає» [4, с. 112]. Слова Бертрана нагадують не тільки про створені романтиками численні утопії любові (Й. К. Ф. Гельдерлін, Новаліс, Ф. Шлегель), а й відсилають до популярної на початку ХХ ст. теорії О. Вайнінгера, який стверджував, що «лише геніальний чоловік знає абсолютно нечуттєве кохання, тільки він намагається створити позачасових дітей, які втілюють його найглибше духовне єство» [1, с. 368]. Розвиваючи цю думку, О. Вайнінгер наголошує: «Культ Мадонни, про який я говорю, культ великого художника, є в усіх смислах повним перетворенням жінки; воно можливе лише у випадку абсолютної відмови від емпіричної реальності жінки» [1, с. 370]. Паралель до утопії Бертрана очевидна, особливо зважаючи на те, що об'єктом його кохання є Елізабет, яка в контексті роману постійно асоціюється з Мадонною.

Проте пафос ідеальної любові знімається в романі саме введенням фігури «барабанщика» Петера. З одного боку, він символізує сталий порядок традиції, розмірений плин життя аристократичної родини; з другого – іронічність презентації цього персонажа підкреслює тепличний характер цього порядку, його нестійкість. Елізабет, яка говорить про страх перед чужим, котрий зруйнує звичний для неї світ, світ її батьків, де кожна річ знаходиться на своєму місці [4, с. 110], після розставання з Бертраном переживає щось на кшталт прозріння: «...вона йшла звичним шляхом, але наче вві сні» [4, с. 131]. Усталений лад порушується, героїня починає відчувати його штучність. Це демонструється Г. Брохом через уведення мотиву дзеркала, яке у випадку Елізабет стає інструментом самопізнання: «Елізабет ...

підійшла до дзеркала й довго вдивлялася в нього, не впізнаючи себе, вона бачила лише тонкий темний силует, здавалося, начебто відзеркалення та й вона сама застигла в якійсь нерухомості, котра почала помалу відступати, коли ввійшла покоївка. Однак, коли служниця присіла перед нею, ... вона знову спробувала віднайти у дзеркалі зниклий образ, який водночас був наближенням до когось, хто десь там живе, і, можливо, колись стане перед нею на коліно. ... між нею та колись цілісним та усталеним світом пролягла межа, а її батьки стояли по той бік цієї межі. За нею причаївся страх, той страх, від якого її хотіли захистити батьки, ніби все їхнє спільне життя залежало від цього: те, чого вони остерігалися, раптом увірвалося в її життя, це було дивним й захоплюючим, але аж ніяк не жахливим. Тепер можна було сказати «ти» незнайомцю – ось і все. І це була така дрібниця, що Елізабет навіть стало сумно. Вона рвучко підвелася; ні, вона не стане поринати в якусь вульгарну та сентиментальну меланхолію. Вона підійшла до дзеркала й пригладила волосся» [4, с. 114–115]. У цьому сприйнятті власного відзеркалення можна виділити декілька етапів: сумніви щодо власної ідентичності (розмивання відображення), страх перед зміною (відчуття розколотості світу), врешті-решт самозаспокоєність («це була дрібничка») та повернення до усталеного порядку (пригладжування волосся). Тут особливу роль відіграє останнє слово в реченні – «zurück» (виправлення, приведення до ладу). Це підкреслює рішення Елізабет повернутися до звичного усталеного світу. Вона фактично відмовляється від кохання, обираючи надійного Йоахіма. У. Еко називає дзеркало «межовим феноменом», саме через сприйняття відзеркалення відбувається, на думку дослідника, усвідомлення соціального «Я» [5, с. 27–28]. Цей процес спостерігаємо й у наведеному фрагменті: слово «межа» виникає тут декілька разів і відображає стан зміни, вибору. Врешті-решт Елізабет відмовляється від свободи та обирає шлях традиції.

Після прозріння Елізабет та її рішення слідувати хоч і штучному, проте усталеному порядку речей у романі знову з'являється слуга Петер із «стукалкою-шлегелем» з сірим набалдашником. З одного боку, це прочитується як пародія на Ф. Шлегеля та його роман «Люцінда», в якому створено своєрідну утопію кохання: «Юлій і Люцінда – художні натурі. В їхніх стосунках саме життя, художня творчість, кохання перемішані. Вони живуть водночас і в реальному світі, і у світі творчих задумів, які вони не реалізують на полотні, бо прожива-

ють їх у житті або в уяві» [2, с. 36]. Бертран, який подумки відзначає чуттєвість Елізабет («Вона, напевне, буде тендітною та чарівливою, а проте – обтяжливою коханкою. ... Чуттєвий хлопчик – ось вона хто» [4, с. 107]), у розмові з нею проповідує платонічне кохання. Завдяки протиставленню думок і слів героя його «програма» іронічно знижується: здається, що він відмовляється від дівчини саме через її обтяжливість, нездатність відмовитись від класових та моральних передсудів і стати, так би мовити, другою Люціндою. З другого ж боку, подані в безпосередньому сусідстві три слова – «Петер», «шлегель» та «сірий» – мимоволі викликають асоціації з «Петером Шлемілем» Шаміссо. У фіналі цього твору Петер Шлеміль у семимильних чоботях тікає від своєї коханої Міни та вірного друга Бенделя. Власне, так само вчиняє й Бертран. Він заявляє Елізабет: «І оскільки не існує позитивної вічності, вона має бути негативною й називатися «ніколи-більше-не-бачитись». І якщо я зараз їду, то це – навічно; ви будете вічно далекі від мене, й тому я можу сказати, що я кохаю вас» [4, с. 109]. Три удари слуги Петера символізують кінець безтурботного життя Елізабет та позначають початок третього розділу роману.

Проте відбудеться ще одна зустріч Елізабет та Бертрана. Вона відвідає його в госпіталі, і саме ця розмова виявиться останньою, після неї дівчина погодиться вийти заміж за Йоахіма, а Бертран, імовірно, вирушить до Індії. Петер Шлеміль також востаннє побачить Міну та Бенделя в госпіталі та, лишивши їм записку, попрямує до екзотичних країн. Подібно до Петера Шлеміля, Бертран навічно зникає з життя Йоахіма та Елізабет, лишаючи їм лише свою «тінь» (не випадково остання поява Бертрана в «Пазенові» пов'язана з Кайзерівською панорамою, своєрідним театром тіней) – жагу мандрівок, відчуття провини, сумніви щодо неохитності цінностей аристократичного світу.

Якщо створена романтиками утопія ідеальної любові є в «Сновидах» об'єктом гострої іронії, то їхні культурологічні теорії, здається, слугують Брехові відправним пунктом пошуків власної концепції історії. Так, ствердження в трилогії середньовічної моделі втілення Абсолюту в земному перегукується з поглядами Новаліса, котрий у статті «Християнство, або Європа» наполягав на тому, що лютеранська віра є *відступницькою*, такою, що відійшла від догматів середньовічного католицизму, а справу Лютера вважав зрадництвом стосовно і християнства в цілому, і вітчизняних традицій зокрема. Господь колись об'єднав

народи в лоні «істинної Церкви»: «Були прекрасні, блискучі часи, коли Європа була єдиною християнською країною, коли єдине християнство жило в цій частині світу, надаючи їй виструнченої людяності; великий спільний інтерес об'єднував найвіддаленіші провінції цього просторого духовного царства» [10, с. 389]. Лютеранська Реформація, на думку Новаліса, їх роз'єднала. Якщо порівняти історико-теоретичні роздуми Броха й Новаліса, деякі місця 6-го й 7-го екскурсів «Розпаду цінностей» видадуться варіаціями на тему роботи Новаліса «Християнство, або Європа» – з привнесенням термінології й проблем, типових для ХХ століття. Таким привнесенням можна вважати таку-от заувагу автора «Розпаду цінностей»: «Протестантизм передбачає бого-діючу, бого-шукаючу та бого-віднаходячу людину з тою ж активністю, котра характерна для нового при-

родознавця» [4, с. 538]. Протестантизм ініціює безкінечність цілепокладання, неможливість досягнення Абсолюту в земному бутті. Для Броха він – початок процесу спеціалізації людського знання, поворот від «платонізму до позитивізму, від мови Бога до мови речей» [4, с. 536].

Висновки і пропозиції. Отже, в «Сновидах» Брох розвиває окремі положення естетичної програми романтиків. Так, у трилогії втілюється концепція фрагменту (через есеїзацію оповіді) і романтичної іронії (хоча форми й об'єкти іронії у Броха розмаїтіші, ніж у романтиків). Поза тим, австрійський письменник використовує, хоч і в трансформованому вигляді, принцип дво-свіття; відтворює та водночас переосмислює сталі образи романтичної літератури; врешті-решт, розвиває характерний для романтиків культ середньовіччя.

Список літератури:

1. Вейнингер Отто. Последние слова. Пол и характер: Сборник. Минск : ООО «Попурри», 1997. 416 с.
2. Шалагінов Борис. «Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт. *Вікно в світ*. 2007. № 1(21). С. 29–39.
3. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.
4. Broch Hermann. Die Schlafwandler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. 760 S.
5. Eco Umberto. Über Spiegel und andere Phänomene. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. 262 S.
6. Eicher Thomas. Erzählte Visualität: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1993. 203 S.
7. Lützel Paul Michael. Hermann Broch: Zur Kultur der Moderne. *Hermann Broch: Perspektiven interdisziplinärer Forschung; Akten des internationalen Symposiums Hermann Broch, 15–17. September 1996, Józef-Attila-Universität, Szeged / Árpád Bernáth* (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998. S. 31–47.
8. Lützel P. M. Kulturbruch und Glaubenskrise: Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Matthias Grünewalds „Isenheimer Altar“ / Lützel Paul Michael. Lukacs „Theorie des Romans“ und Brochs „Schlafwandler“. *Hermann Broch und seine Zeit: Akten der internationalen Broch-Symposiums, Nice 1979*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Lang, 1980. S. 47–59.
9. Novalis. Die Christenheit oder Europa. *Novalis Werke. 2., neubearb. Aufl.* / Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: Beck, 1981. S. 499–518.
10. Petersen Jürgen. Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart: Metzler, 1991. 425 S.
11. Vietta Silvio. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 S.

Pichuhina T. Ye. GERMAN ROMANTICISM AS INTERTEXT OF HERMANN BROCH'S TRILOGY “THE SLEEPWALKERS”

The article discusses the peculiarities of continuation and controversy with the Romantic tradition in Hermann Broch's trilogy “The Sleepwalkers”. The relevance of the study is due, firstly, to the lack of knowledge of the dialogue of modernism and romanticism, and secondly to a certain genetic connection of aesthetic positions, motives and images of the trilogy with the work of German Romanticists.

In the “The Sleepwalkers” Hermann Broch develops certain provisions of the aesthetic program of the Romantics. The trilogy peculiarly embodies the Romantic principle of dual world. The characters of Broch's trilogy begin to see in everyday life its supernatural meanings. These epiphanies are associated with visual images and are not at all offensive to “musicians” (enthusiastic artists in Hoffmann's understanding) – Pasenow, Esch, Hanna Wendling. Thus, in the scenes of the dreamlike epiphany of the characters Broch picks up the tradition of the Romanticism and at the same time transforms it.

Using the aesthetic and philosophical achievements of the Romanticism, the writer, however, ridicules and parodies Romanticism itself and its representatives. In the first novel of the trilogy “1888. Pasenow, or Romanticism” the objects of author’s irony are the cult of Madonna and the utopia of love. At the same time the cultural theories of the Romantics serve as Broch’s starting point for his own conception of history. Thus, someone excursions of “The Disintegration of Values” are variations on the theme of Novalis’s work “Christianity or Europe” – with the introduction of terminology and problems typical of the twentieth century.

Key words: *Austrian literature of the twentieth century, Romanticism, modernism, Romantic irony, fragmentation, intertextuality.*