

Л. Ю. Коршунова

Ивановский государственный энергетический
университет им. В. И. Ленина

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ АРТУРА ШНИЦЛЕРА: ПОЭТИКА ЖАНРА

В статье исследуется жанровое своеобразие исторических пьес австрийского писателя рубежа XIX—XX вв. Артура Шницлера. Несмотря на собственное признание автора, что в театре его привлекала прежде всего притягательная атмосфера переодеваний, веселья и печали, словом, сам мир игры, выбор им определенной исторической эпохи для того или иного произведения нельзя считать абсолютно факultatивным. Становление истории как эмпирической науки и быстрый прирост знаний в этой области в XIX в., публичные лекции ученых вызвали интерес к истории в образованных кругах. Внимание мыслителей к определенным эпохам и событиям — Ренессансу с его свободомыслием, Французской революции — побудило Шницлера совершить экскурс в историю (*Покрывало Беатриче, Зеленый какаду, Парцельс*) и даже посвятить одну из пьес столетней годовщине Асперн-Эсслингской битвы (*Молодой Медард*). Однако тематическая направленность не укладывается гармонично в рамки традиционной многоактной исторической драмы, исходящей преимущественно из специфики трагического конфликта. Смещение драматического конфликта с собственно действия в сферу внутреннего мира персонажей закономерно приводит автора к созданию одноактных пьес на исторические сюжеты, а конфликт оказывается по преимуществу трагикомическим. В основе лежит мотив игры, грань между реальностью и иллюзией, правдой и ложью намеренно стирается. Специфика исторических пьес Шницлера может быть рассмотрена и с позиции споров о месте истории в сфере гуманитарного знания. Французская революция, наполеоновские войны и другие значительные события, потрясшие европейский мир в XIX в., жестокие как по отношению к обществу, так и к отдельному индивиду, привели к относительности моральных норм и ценностей. Человек оказался «перегруженным» историческими фактами, не дающими ему точки опоры для жизни. Относительность этических феноменов и необычный ракурс их репрезентации нашли яркое выражение в исторических пьесах Шницлера.

Ключевые слова: историзм; историческая драма; одноактная пьеса; конфликт; трагическое; трагикомическое

1. Введение

Австрийский писатель рубежа веков Артур Шницлер (*1862 —† 1931), врач по образованию, участник кружка «Молодая Вена», является, на наш взгляд, одним из самых созвучных своему времени писателей. В эстетике группы младовенцев, идейным вдохновителем которой был Герман Бар, во главу угла был положен принцип творения новой художественной реальности через призму своих ощущений (ЖЕРЕБИН 2009: 12). Наиболее выразительным примером воплощения этой эстетической концепции можно считать дебютную книгу участника группы Петера Альтенберга *Как я это вижу* («Wie ich es sehe», 1896) (АЛЬТЕНБЕРГ 1908). В большей или меньшей степени к подобному «образцу» тяготели все младовенцы. Их занимал чувственный и ментальный мир их современников, людей действительно богатой как на исторические коллизии, так и на смену культурных парадигм эпохи.

Шницлер — писатель достаточно плодовитый, проявивший свое мастерство преимущественно в создании малых форм — новеллы и одноактной пьесы. Тем не менее лишь несколько его произведений написаны на исторический сюжет или воспроизводят определенную историческую эпоху. Это пьесы *Парацельс* («Paracelsus», 1898), *Зеленый попугай* («Der grüne Kakadu», 1899), *Покрывало Беатриче* («Der Schleier der Beatrice», 1900), *Крик жизни* («Der Ruf des Lebens», 1906), *Молодой Медард* («Der junge Medardus», 1910), *Сестры или Казанова в Сна* («Die Schwestern oder Casanova in Spa», 1919); новелла *Возвращение Казановы* («Casanovas Heimfahrt», 1918); кукольный спектакль *Бравый Кассиан* («Der tapfere Cassian», 1904) и никогда не инсценировавшаяся миниатюра *Песнь Алканди* («Alkandis Lied», 1890). В набросках дошла до нас также пьеса *Ландскнехт* («Landsknecht», 1904—1930), опубликованная в 1977 г.

Как видно из перечня, в большинстве своем это произведения драматические. Это кажется закономерным следствием, с одной стороны, преемственности литературных традиций в жанре исторической драмы в европейской литературе. С другой стороны, изживание традиционных форм драмы, построенной по определенным жанровым канонам, зарождение и развитие новой драмы привели к существенным изменениям и сдвигам, касающимся фундаментальных категорий поэтики драматического

произведения (РЫМАРЬ 2019: 150). Жанровый канон исторической драмы меняется. Мы попытаемся проследить, как эволюционировал жанр исторической драмы в творчестве писателя, и как исторические драмы укладываются в наследие Шницлера.

2. Характеристика материала и методов исследования

Осознание истории как непрерывного и поступательного движения цивилизации зародилось в конце XVIII в. и получило развитие в философско-эстетической концепции романтизма. Однако события европейской истории в XIX в. привели к переоценке данного подхода. В последней трети XIX — начале XX в. развернулись масштабные дискуссии о том, что есть история, для чего она нужна и где границы ее познания. Феномен историзма стал предметом рефлексии историков и философов — Я. Буркхардта, Ф. Ницше, В. Дильтея, М. Вебера (АРНАУТОВА 2019: 88–89). Популяризация исторической науки, публичные лекции философов и историков способствовали интересу к истории в образованных кругах европейского общества. На рубеже XIX—XX вв. процветает культ Ренессанса, растет интерес к Французской революции, а история формируется как научная дисциплина (*ibid.*: 90–93). Неудивительно поэтому, что и представители новой драмы несмотря на их укорененность в современности или, напротив, вневременности, условности не раз обращались к древней и новой истории. Пьесы на исторические сюжеты представляются важной вехой в становлении творческого метода писателей и глубоко укоренены в проблематике новой драматургии; см., напр. в (ЮРЬЕВ 2011; НЕКРАСОВА 2014).

В то же время специфика «новой драмы» заключалась в обращении, прежде всего, к современному контексту; драматурги порубежной эпохи ставили проблемы духовного и социального самоопределения современной личности. Девальвация традиционных ценностей, крушение гуманистических идеалов, трагическое в обыденном течении жизни, критика языка, переставшего быть средством передачи информации о мире и индивиде — эта проблематика образует сущностную основу новой драматургии.

Так, Шницлер, впитывая и осваивая принципы новой драмы, в творчестве был прежде всего исследователем своего времени, диагностом мельчайших движений человеческих душ со-

временников. В драмах на исторические сюжеты перед нами все тот же современный писателю человек. Как писали многие исследователи, применительно к историческим драмам Шницлера допустимо говорить скорее о костюмах нежели о точном воспроизведении исторических реалий (OFFERMANN 1983: 49; PERLMANN 1987: 75). Очевидно, в той или иной исторической эпохе австрийский писатель усматривал параллели с современностью или же стремился более выпукло представить современные коллизии.

Исследовательская литература по творчеству Шницлера обширна, и, разумеется, исторические пьесы также не обделены вниманием отечественных и зарубежных ученых: это и главы в монографиях (PERLMANN 1987; LE RIDER 2007), и материалы историко-критических изданий (SCHNITZLER 2020; 2021) и статьи (NEHRING 1992: 7–94; SABLER 2013: 53–65; LINDNER 2019: 149–162; ГОРБАТЕНКО 2014: 72–81; и др.). Нельзя, однако, утверждать, что исторические пьесы Шницлера получили в работах полное и всестороннее освещение с точки зрения поэтики произведений.

Отказ от масштабных исторических полотен, стремление представить общее через частное, индивидуальное закономерно повлияло на поэтику шницлеровской драмы. Исторический материал вступает в определенные отношения корреляции и конфронтации с выбранной писателем формой его репрезентации. В центре исследования поэтика жанра исторической драмы Шницлера. В работе над материалом использовался биографический метод в сочетании со структурным и стилистическим анализом с привлечением исследований по теории и истории драмы и ее жанровой специфики.

3. Результаты исследования и их обсуждение

Шницлеровские драмы на исторический сюжет во временном отношении приходится в основном на рубеж XIX—XX вв., маркируя расцвет Шницлера-драматурга. Поэтому нам показалось логичным остановиться на шести пьесах, созданных в период с 1898 по 1910 гг. Пьесы создавались Шницлером в первую очередь для сцены, а не для чтения и, как правило, высоко оценивались публикой и критиками. За пьесу *Молодой Медард*, с успехом шедшую в венском Бургтеатре вплоть до 1932 г., писа-

тель был награжден премией Раймунда. (Raimund-Preis).¹ Оглушительный успех имела премьера пьесы *Крик жизни* — один из редких случаев, когда зарубежная постановка предшествовала премьере на родине. Пьеса впервые была поставлена в Санкт-Петербурге 20 февраля 1906 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской с ее участием в роли Марии. Пьеса *Зеленый попугай* несмотря на явный иронический подтекст показалась российскому обществу настолько злободневной, что во время революции 1905—1907 гг. в России буквально не сходила с подмостков.²

Конечно, подобное прочтение шницлеровских пьес (и сам Шницлер, скорее, не радовался, а досадовал на успех *Зеленого попугая* в России³) не следует принимать всерьез. В основе драматического творчества писателя лежит мотив игры. Исследователь венского модерна Ю. Л. Цветков считает игру одним из основополагающих принципов эстетики рубежа XIX—XX вв., проявившемся в чрезвычайно плодотворных экспериментах с формой и стилем в театре, как-то: переигрывание известных сюжетов, игровое манипулирование словами и звуковыми эффектами, нарушение сценической иллюзии, создание «театра в театре», смешение стилей различных писателей и разных эпох, повышенный интерес к жизни актера (ЦВЕТКОВ 2003: 366).

Архитектоника игры в пьесах Шницлера весьма разнообразна. Игровую позицию занимают персонажи по отношению друг к другу. Действие драмы *Парацельс* разворачивается в Базеле начала XVI в. Знаменитый врач-гипнотизер, вернувшийся после долгих странствий в родной город, оказывается в гостях у старого друга Киприана. Киприан не верит в способности Парацельса и в шутку провоцирует гипнотизера, понуждая его применить свое мастерство. Оскорбленный Парацельс загипнотизировал супругу Киприана Жюстину и внушил ей, что она изменила мужу с молодым юнкером Ансельмом. Отчаявшегося Киприана он успокаивает заявлением, что «...ведь это все одной игрою было» (ШНИЦЛЕР 1908b: 123). Парацельс представляет

¹ <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pmb30615.html>. Запись от 27.03.1914.

² Ibid. Запись от 13.01.1906.

³ Ibid.

собой яркий тип «человека играющего».

В пьесе *Зеленый попугай*, организованной по принципу «театр в театре», мы сталкиваемся со сложной структурой, проявляющейся и на уровне сюжета, и в системе персонажей: кабачок «Зеленый попугай» — ночное заведение со спектаклем в виде интермедий из жизни криминального мира — это и место приема пищи, и мини-театр. Очевидна двойственная роль актеров — работников сцены в амплуа преступников. Не менее сложна репрезентация посетителей кабачка: аристократы и есть подлинные преступники, если учесть, что действие разворачивается в Париже, 14 июля 1789 г., в день взятия Бастилии. Кроме того, в кабачке оказывается настоящий преступник — Грэн, решивший податься в актеры. Иллюзия и действительность многократно преломляются в восприятии актеров и зрителей.

В кукольном спектакле *Храбрый Касьян*, который был положен на музыку Р. Штраусом, отразилось стремление писателя к экспериментированию с формой. Историзм тут, конечно, крайне условен: конец XVII в., небольшой немецкий город (Шницлер 1904: 14). При обработке этой «шутки в одном действии» (ibid.) для переложения на музыку Шницлер усилил бурлескную направленность пьесы, назвав ее, согласно традициям венского народного театра, «зингшпиль» («Singspiel»).⁴

Благодаря постоянной игре в подмену реального иллюзорным и наоборот отчетливо видится антииллюзионистская составляющая произведений. Так, отчаяние Жюстины от внушенного ей эпизода измены настолько достоверно, что вводит в заблуждение даже Парацельса:

Меж видимым и кажущимся грани
Не различаю сам... (Шницлер 1908b: 150).

В пьесе *Зеленый попугай* события революционного Парижа не показываются. Мы можем судить о них только по репликам действующих лиц. Особенно ярко необычность репрезентации исторических событий проявляется в кульминации пьесы. Премьер труппы Анри совершает убийство из ревности. Ввалившаяся в кабачок толпа простолюдинов провозгласила актера —

⁴ Ibid. Запись от 1.01.1909.

убийцу герцога — «другом народа». Зрители-аристократы не сразу разобрались в ситуации, посчитав убийство частью представления, но даже когда истинный смысл ситуации стал очевиден, им не так просто расстаться с иллюзиями. Реплика маркизы Северины: «Es trifft sich wunderbar. Man sieht nicht alle Tage einen wirklichen Herzog wirklich ermordet» (SCHNITZLER 1912a: 126) — «Все это так странно сошлось одно к одному. Не каждый день можно видеть, как действительно убивают настоящего герцога» (ШНИЦЛЕР 1908a: 90). В оригинальном тексте дважды повторяется слово *wirklich* ‘настоящий, действительно, в самом деле’, что, казалось бы, дает надежду, что герои выйдут из мира иллюзий, созданных театральным представлением. Однако этого не происходит. Смерть герцога остается частью эстетического конструкта, усиливает чувство наслаждения от представления и служит пикантной приправой к последующей любовной авантюре. Покидая кабачок, Северина уславливается о свидании с любовником — она сегодня «в хорошем настроении» (*ibid.*: 91).

Таким образом, мотив игры у драматурга включает в себе негативную коннотацию. По верному замечанию Х. Байердерфера относительно *Зеленого попугая*, в «сбивающем с толку спектакле» Шницлер критикует готовность зрителя к заблуждению, иллюзии, самообману (BAYERDÖRFER 1972: 555). Принцип «вся наша жизнь — игра», который драматург вкладывает в уста героя другой пьесы — Парацельса — Шницлером не подтверждается, но оспаривается: «Играют все, и — мудр, кто это знает (пер. О. Н. Чюминой), — говорит Парацельс, но не я» (цит. по: [SCHNITZLER 2021: 6]). В одноактных исторических пьесах, которые писались параллельно с драмами на современные сюжеты и развивали те же проблемы, Шницлер высвечивает опасность отношения к жизни как к игре с помощью особых игровых приемов. Драматург делает ставку на восприятие реципиента: с одной стороны, по видимости заботится об однозначном «прочтении» того или иного эпизода с тем, чтобы в любой момент выбить почву из-под ног зрителя / читателя. Игровые приемы закономерным образом влияют на жанровую специфику шницлеровских одноактных пьес. Как и у других представителей новой драмы, обнаруживших трагизм в обычном повседневном тече-

нии жизни, соединение бытового и курьезного с трагической стороной бытия рождает внутреннее напряжение шницлеровских пьес, исходящее из специфики трагикомического конфликта. Таким образом, создается особый трагикомический эффект: отсутствие подлинного трагического пафоса, «страдания, или хотя бы угрозы страдания» (ГАСПАРОВ 1979: 128) снижает его трагическую направленность. С другой стороны, снижается комический эффект, так как комизм ощущается только автором и зрителями, но не персонажами. Игра как драматургический прием имеет как идейно-содержательную, так и жанрообразующую функцию. Стоит ли говорить, что бурные события Французской революции или полулегендарная личность средневекового врача, чья роль в развитии медицины до сих пор является предметом споров среди ученых, заставляло зрителя острее воспринимать спектакль, чем если бы материалом для пьесы служила современность! Актуализация исторической памяти (СОКОЛОВА 2007: 317) превращала зрителя в одного из создателей спектакля, побуждало к сотворчеству в соответствии с собственным горизонтом ожидания.

Следует отметить и такую особенность шницлеровских пьес, характерную для всех представителей новой драмы, как примат речи над действием. Смещение акцента с собственно событий на диалог, который раскручивает пружину драматического действия и в то же время скепсис писателя по отношению к слову, выхолощенность и смысловая «ненагруженность» языка создают трагикомические обертоны. Для актеров *Зеленого попу-га* слово является предметом не столько обыденного, сколько театрального дискурса, и в эту эстетическую игру с удовольствием вовлекаются и аристократы. В пьесе *Парацельс* движущей силой конфликта является проблема гипноза. Использование языка ради своей личной выгоды или из мести, или как средства эстетического наслаждения без четкой уверенности в том, что все это лишь игра и сон, подчеркивает амбивалентность языка и его несостоятельность в применении к этическим вопросам. Утрата моральных норм и ценностей, вызванных не в последнюю очередь историческими потрясениями в Европе в XIX столетии, отражаются в языке и им определяются.

Несколько иным образом обстоит дело с многоактными пьесами, которые во многом наследуют традиции классической исторической драмы. Если одноактные исторические пьесы в общем и целом укладываются в эстетику младовенцев, многоактные драмы представляют собой попытку (и не всегда успешную) создания эпических полотен в стремлении представить историю как процесс:

В них [пьесах] постоянно выискиваются возможности вновь осмыслить историю как целостный и непрерывный процесс. Однако в стремлении сохранить традиционную форму и включить себя в литературно-исторический континуум кроется опасность эпигонства. Из этой дилеммы и проистекает их эстетическое несовершенство. Вместе с тем, исторические драмы можно рассматривать как драматургический эксперимент: не статичное театрализованное представление истории, а ее репрезентация в качестве объекта и причины исторической памяти (SABLER 2013: 53).

Покрывало Беатриче — первая законченная многоактная драма Шницлера со сложной сценической судьбой. Ее премьера состоялась в 1900 г. в Бреслау, через 3 года пьеса впервые была представлена в Берлине, тогда как в венском Бургтеатре премьера состоялась лишь в 1925 г.⁵ Действие разыгрывается в эпоху Возрождения в Болонье начала XVI в. во время осады города войсками Чезаре Борджиа. Действие второй многоактной пьесы — *Крик жизни* — происходит в середине XIX в., во время военного конфликта австрийского правительства и венгерской знати, поднявшей восстание.

Протагонистом третьей многоактной пьесы, в отличие от предыдущих, является мужчина — молодой Медард, который тернистым путем идет к подвигу и погибает. Пьеса посвящена столетней годовщине Асперн-Эсслингской битвы, освещающая время наполеоновских войн, а именно, взятие Вены 13 мая 1809 г. и неудавшееся покушение немца Фридриха Штапса на французского императора. Премьера с успехом прошла в венском Бургтеатре 24 ноября 1910 г.

Тематически многоактные пьесы Шницлера разрабатывают те же мотивы, которые были апробированы в одноактных пье-

⁵ Ibid. Записи от 1.12.1900; 7.03.1903; 23.05.1925.

сах. Они отличаются количеством действующих лиц и большей разветвленностью конфликта, большей «эпичностью». Тем не менее уже сама масштабность материала создает предпосылки к новому повороту в поэтологической специфике, отличной от пьес малого объема. Первое, что явственно видно при чтении произведений, — богатство исторических данных и фактов. В отличие от одноактных пьес, в которых исторические события «рассказываются», многоактные пьесы развертывают действие перед глазами зрителя / читателя. Это, однако, не означает, что Шницлер скрупулезно придерживался данным исторических документов. Тщательно отбирая и видоизменяя материал, драматург подчас приносит точность исторических фактов в жертву художественной выразительности. Подобный прием, разумеется, не нов, и обусловлен, по мысли П. Пави, жанрообразующими, структурными особенностями драматической формы. (ПАВИ 1991: 133). Существенное же отличие многоактной драмы, на наш взгляд, в развитии конфликта, его смещении от трагикомического в сторону мелодраматического или даже трагического.

Все три пьесы завершаются смертью протагонистов (*Покрывало Беатриче*, *Молодой Медард*) или других персонажей. Смерть в различных ее проявлениях буквально пронизывает пьесу *Крик жизни*: главная героиня Мария отравляет прикованного к постели и требующего постоянного ухода отца, чтобы провести ночь с любовником. Умирает ее возлюбленный Макс, посланный на фронт; попутно сообщается, что весь батальон пал на поле боя. Командир батальона из ревности застрелил свою жену, бывшую любовницу Макса. Завершается пьеса смертью Катерины, кузины Марии, возвратившейся из любовной эскапады (она уезжает на фронт с любовником, а когда он погибает, проводит с первым встречным мужчиной несколько дней и ночей). Разумеется, смерть в пьесе следует трактовать не буквально (хотя сам поступок — убийство отца) совершается. Смерть метафорически противопоставляется «не-жизни» Марии, вынужденной проводить все время у постели больного. Отравление отца представляет собой «крик жизни» молодой девушки, имеющей право на личное счастье, и стремящейся духовно освободиться от гнета обстоятельств.

Второй план, связанный с репрезентацией смерти в пьесе, более глобальный: бессмысленность смерти на поле боя ради сомнительных идеалов определенной группы людей. Прием ретроспекции, использованный Шницлером, отсылает нас к событиям тридцатилетней давности, когда была проиграна битва при Линдахе. Отец Марии признается, что именно был причиной массового бегства с поля боя, дезертировав первым. Однако он ни о чем не жалеет, и геройская смерть определенно не привлекает его:

все, кто заставлял нас переживать сотни вечностей, неподвижно стоя на одном месте, лгали нам... и лгали об отечестве и чести, чтобы крепче держать нас!.. Кто наградит меня за это? Кто поблагодарит?.. С тысячами других бросили бы меня в могилу, закидали землей, и конец! А я не хотел этого! Я хотел жить, жить, как все другие... иметь жену и ребенка и жить!.. (ШНИЦЛЕР 1910b: 111–112).

Смерть, таким образом, детерминирует развитие драматического конфликта. Она не является, как в *Зеленом попугае* или *Храбром Касьяне*, частью эстетической конструкции, гротеска, но явно усиливает трагическую тональность многоактных пьес. Особенно это заметно, на наш взгляд, в драме *Молодой Медард*, протагониста которой немецкий театральный критик рубежа веков Альфред Керр иронически назвал «господином Гамлетиком» (цит. по: [PERLMANN 1987: 81]). Но насколько бы иронично это не звучало, метания и поиски Медарда, потерявшего ясный жизненный путь из-за самоубийства сестры, хотя бы отдаленно напоминают гамлетовские. Разумеется, о чистой трагедии здесь не может быть речи, так как зритель, да и сам Медард — а это главное — осознают комизм положения. Нарушение сценической иллюзии, как бы «выход актера из роли» составляет сущностную характеристику новой драмы. Рефлексирующий, иронизирующий над собой Медард неуклонно через во многом им же создаваемые препоны идет к трагическому концу. Н. И. Ищук-Фадеева считала иронию фундаментальной категорией драмы, исконно присущей этому роду литературы (ИЩУК-ФАДЕЕВА 2002: 21).

Ирония, понимаемая как структурообразующий принцип, может не включать иронию лексическую, однако у Шницлера с

его скепсисом по отношению к слову эти два плана иронической репрезентации следует рассматривать во взаимосвязи. Исследовательница Б. Матиас полагает, что

смерть для Шницлера предпочтительна в любом из многих литературных экспериментов, в которых возникает неразрешимое напряжение между значением и обозначаемым, между понятием и событием (MATIAS 1999: 171).

Дисбаланс между словом и делом или делом и «ситуацией молчания» характерен для пьес *Молодой Медард* и *Покрывало Беатриче*.

Особенность подвига Медарда в том, что он осуществляется только вербально: Медард утверждал, что намеревался убить Наполеона, и был казнен именно за намерение. Парадокс и комизм ситуации в том, что на деле он явился как раз избавителем императора, так как, убив свою бывшую возлюбленную, принцессу Валуа, предотвратил ее покушение на Наполеона. Медард, таким образом, оказывается во власти слепых высших сил, судьбы, что как раз характерно для трагического модуса художественности. «Вы являетесь орудием высшей силы. Как и все мы», — говорит Медарду генерал императора (ШНИЦЛЕР 1911: 258). Однако отсутствие поступка снимает трагический пафос и позволяет отнести эту «драматическую историю» (SCHNITZLER 1910) к жанру мелодрамы с ее неперменным «этическим заданием» в виде торжества добродетели. Так, и героиня пьесы *Крик жизни* Мария после всего пережитого решает пойти на фронт сестрой милосердия, а эпизод отравления отца в завязке пьесы предстает как восстановление status quo: Мария является орудием судьбы.

В пьесе *Покрывало Беатриче* Шницлер в очередной раз разрабатывает проблему сна и действительности в их различных корреляциях. Показательно, что сон Беатриче по ходу действия проецируется на все пространство пьесы, отсылая нас к драме *Сон — жизнь* (1834) Ф. Грильпарцера, которого Шницлер очень ценил.⁶ Странность, гротесковость события, когда герцог берет в законные жены первую встреченную им на улице девушку по ее требованию, снятие всех запретов в четвертом акте в дозво-

⁶ Ibid. Запись от 27.02.1896.

ленной герцогом любовной оргии во время свадебного пира создает ощущение, что все это происходит во сне. Дурман рассеивается лишь после убийства Беатриче ее братом. Завершается пьеса словами герцога Болоньи, готового к битве с войском Борджиа, осознающего скорую гибель, но радующегося новому дню, настоящему делу:

Я снова свежий воздух жадно пью
И радуюсь, как дару, свету солнца!
Бессильно время! Безгранична жизнь —
И каждая минута — бесконечность!.. (ШНИЦЛЕР 1910а: 343).

М. Перльманн полагает, что лишь мысль о невозможности подлинной трагедии в эстетической парадигме модерна не позволила Шницлеру назвать *Покрывало Беатриче* трагедией, ограничившись скромным «пьеса» (PERLMANN 1987: 79). Причину следует искать в многоплановом образе главной героини. Уже прижизненная критика обратила внимание на то, что образ Беатриче символичен. А. Керр назвал его «случаем», «праобразом», «олицетворением великой вселенной инстинктов», недалеко ушедшим от первобытного состояния по сравнению с резонерствующим, рассудочным мужским «я» (цит. по: [PERLMANN 1987: 78]). В этом аспекте героиня является самой судьбой, высшим, надындивидуальным началом, вокруг которого строится конфликт пьесы. Все ведущие мужские персонажи — герцог, возлюбленный Беатриче поэт Филиппо Лоски и ее брат Франческо — должны так или иначе занять определенную позицию по отношению к главной героине. Эти взаимоотношения заканчиваются конфронтацией: поэт кончает жизнь самоубийством, совершив таким образом бегство от своей возлюбленной, Франческо убивает сестру, так как она опозорила свое честное имя, герцог отказывается от скомпрометировавшей себя невесты.

С другой стороны, Беатриче — совсем еще юная девушка 16-ти лет. Тот факт, что она рассказывает поэту сон, в котором становится женой герцога, что является завязкой конфликта, свидетельствует о душевной чистоте героини. Ее дальнейшие поступки вызваны стремлением оправдаться перед возлюбленным. Беатриче, таким образом, становится жертвой своей наивности и неопытности; она не пытается бороться с обстоятель-

ствами, но подстраивается под них. В этом смысле она — не трагическая героиня.

Девальвация этических ценностей в порубежную эпоху заставляла Шницлера уходить вглубь веков, когда понятия любви, верности, патриотизма не были набором шаблонных фраз. Непременная этическая составляющая, присущая жанру мелодрамы, гармонирует именно с пьесами на исторические сюжеты, заставляя по-новому взглянуть на современность.

4. Заключение

Историческая драматургия Шницлера сюжетно развивалась в русле общих тенденций его драматургии. Основой эстетической парадигмы писателя является осознание им кризиса языка, что обуславливает обращение к одноактным пьесам в жанре трагикомедии. Драматический конфликт смещается с собственно действия в сферу внутреннего мира персонажей. Этические понятия теряют свою определенность и становятся элементами эстетического конструкта; авторская позиция неясна и может быть выявлена лишь опосредованно. В многоактных драмах Шницлера происходит сдвиг драматического конфликта в сторону мелодрамы. Однако и здесь зачастую прослеживается трагикомический эффект, корреспондирующий с понятием иронии. Ирония создает совершенно особую структуру новой драмы, отличную от классического театра (ПАВИ 1991: 128), характеризующуюся множественностью смыслов и интерпретаций.

Специфика исторических пьес Шницлера может быть рассмотрена и с позиции споров о месте истории в сфере гуманитарного знания. Исторические события, потрясшие европейский мир в XIX в., привели к дискредитации исторического прогресса, основанного в том числе на нравственно-этических достижениях. Человек оказался «перегруженным» историческими фактами, не дающими ему точки опоры для жизни. Относительность этических феноменов и необычный ракурс их репрезентации нашли яркое выражение в исторических пьесах Шницлера.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

Альтенберг П. Как я это вижу. СПб.: EOS, 1908. [Altenberg, Peter. (1908) *Kak ya eto vizhu* (As I see it). Saint Petersburg: EOS. (In Russian)].

- Арнаутова Ю. Е. «Историзм», «проблема историзма», «кризис историзма»: феномен историзма и понятие историзм в немецких науках о духе XIX — начала XX в. // *Новое прошлое*. 2019. № 4. С. 86—110. [Arnautova, Yulia E. (2019) “Istorizm”, “problema istorizma”, “krizis istorizma”: fenomen istorizma i ponyatie istorizm v nemetskikh naukakh o dukhe XIX — nachala XX v. (“Historism”, “the Problem of Historism”, “the Crisis of Historism”: the Concept of Historism in German “Moral Sciences” (Geisteswissenschaften) in the 19th — 20th Centuries). *Novoye proshloye* (The New Past). 4, 86—110. (In Russian)]. doi 10.23683/2500-3224-20194-86-110
- Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 126—166. [Gasparov, Mikhail L. (1979) Syuzhetoslozheniye grecheskoy tragedii (The Plot Composition of Greek Tragedy). In: *Novoye v sovremennoy klassicheskoy filologii* (New in the Modern Classical Philology). Moscow: Nauka, 126—166. (In Russian)].
- Горбатенко М. Б. Одноактные пьесы Артура Шницлера: проблематика, поэтика, провокация // Новая драма рубежа XIX—XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2014. С. 72—81. [Gorbatenko, Marina B. (2014) Odnooktnye pyesy Artura Shnitslera: problematika, poetika, provokatsiia (Arthur Schnitzler’s One-acter: Problematics, Poetic Manner, Provocation). In: *Novaya drama rubezha XIX—XX vekov: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploshcheniya* (The New Drama on the Cusp of the 19th and 20th Centuries: Problematics, Poetic Manner, Ways of Staging). Saint Petersburg: Russian State Institute of Performing Arts, 72—81. (In Russian)].
- Жеребин А. И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М.: Языки славянских культур, 2009. [Zherebin, Aleksey I. (2009) *Absolyutnaya real’nost’: “Molodaya Vena” i russkaya literatura* (Absolute Reality “The Young Vienna” and Russian Literature). Moscow: LRC Publishers. (In Russian)].
- Ишук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. Сб. науч. тр. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. С. 10—21. [Ishchuk-Fadeeva, Nina I. (2002) Ironiya kak fundamentalnaya kategoriya dramy (Irony as a Fundamental Category of Drama). In: *Drama i teatr* (Drama and Theatre). Tver’: Tver’ State University, 10—21. (In Russian)].
- Некрасова И. А. Образы Средневековья в новой драме конца XIX — начала XX вв. // Новая драма рубежа XIX—XX веков: проблема-

- тика, поэтика, пути сценического воплощения. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2014. С. 55—64. [Nekrasova, Inna A. (2014) *Obrazy Srednevekovyaya v novoye drama kontsa XIX — nachala XX vv. (The Characters of the Middle Ages in New Drama at the Turn of the 19th — 20th Centuries)*. In: *Novaya drama rubezha XIX—XX vekov: problematika, poetika, puti stslenicheskogo voploshcheniya (New Drama at the Turn of the 19th — 20th Centuries)*. Saint Petersburg: Russian State Institute of Performing Arts, 55—64. (In Russian)].
- Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. [Pavis, Patrice. (1991) *Slovar' teatra (Dictionary of Theatre)*. Moscow: Progress. (In Russian)].
- Рымарь Н. Т. О кризисе новой драмы рубежа XIX—XX веков и его преодолении в драме 20—30-х годов // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2019. № 2 (26). С. 149—165. [Rymar', Nikolay T. (2019) *O krizise novoye dramy rubezha XIX—XX vekov i ego preodolenii v dramе 20—30-kh godov (On the Crisis of the “New Drama” of the Turn of the 19th — 20th Centuries and Overcoming it in the Drama of the 20—30s)*. *Vestnik Samar'skoy gumanitarnoye akademii (Bulletin of the Samara Academy for the Humanities)*, 2 (26), 149—165. (In Russian)].
- Соколова Е. В. Театральная саморефлексия в драматургии эпохи модернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. 2007. Ч. 1. С. 316—319. [Sokolova, Yelena V. (2007) *Teatralnaya samorefleksiya v dramaturgii epokhi modernizma (Theatric Self-Analysis in Modernism Dramatic Art)*. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Aspirantskie tetradi (Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences. PhD Candidate Papers)*, 1, 316—319. (In Russian)].
- Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. [Tsvetkov, Yuriy L. (2003) *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskiy potentsial (The Literature of Viennese Modernism. The Postmodern Potential)*. Moscow; Ivanovo: MIK. (In Russian)].
- Шницлер А. Храбрый Касьян // Вестник знания. 1904. № 11. С. 14—25. [Schnitzler, Arthur. (1904) *Khrabryy Kasyan (The Gallant Cassian)*. *Vestnik znaniya (Bulletin of Knowledge)*, 11, 14—25. (In Russian)].
- Шницлер А. Зеленый попугай // Трилогия. Подруга жизни. Зеленый попугай. Парацельзий. СПб.: Электронпечатня Я. Левенштейн,

1908. С. 29—92. [Schnitzler, Arthur. (1908a) *Zelenyi popugay* (The Green Cockatoo). In: *Trilogiya. Podruga zhizni. Zelenyi popugay. Paratselziy* (Trilogy. Die Gefährtin. The Green Cockatoo. Paracelsus). Saint Petersburg: Elektropечатnya Ya. Levenshtein, 29—92. (In Russian)].
- Шницлер А. Парацельзий // Трилогия. Подруга жизни. Зеленый попугай. Парацельзий. СПб.: Электрoпечaтня Я. Левенштейн, 1908. С. 93—167. [Schnitzler, Arthur. (1908b) *Paracelsus*. In: *Trilogiya. Podruga zhizni. Zelenyi popugay. Paratselziy* (Trilogy. Die Gefährtin. The Green Cockatoo. Paracelsus). Saint Petersburg: Elektropечатnya Ya. Levenshtein, 93—167. (In Russian)].
- Шницлер А. Покрывало Беатриче // Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: В. М. Саблин, 1910. С. 129—343. [Schnitzler, Arthur. (1910a) *Pokryvalo Beatrice* (The Shawl of Beatrix). In: *Polnoye sobraniye sochineniy* (Complete Works). Vol. 3. Moscow: V. M. Sablin, 129—343. (In Russian)].
- Шницлер А. Крик жизни // Полное собрание сочинений. Т. 6. М.: В. М. Саблин, 1910. С. 69—154. [Schnitzler, Arthur. (1910b) *Krik zhizni* (The Call of Life). In: *Polnoye sobraniye sochineniy* (Complete Works). Vol. 6. Moscow: V. M. Sablin, 69—154. (In Russian)].
- Шницлер А. Молодой Медард // Полное собрание сочинений. Т. 9. М.: изд. В. Саблина, 1911. [Schnitzler, Arthur. (1911) *Molodoy Medard* (Young Medardus). In: *Polnoye sobraniye sochineniy* (Complete Works). Vol. 9. Moscow: V. Sablin. (In Russian)].
- Юрьев А. А. Жанр исторической трагедии в раннем творчестве Хенрика Ибсена // Скандинавская филология, 2011. С. 160—168. [Yuriev, Andrey A. (2011) *Istoricheskaya tragediya v rannem tvorchestve Khenrika Ibsena* (Historical Tragedy in Henrik Ibsen's Early Works). *Scandinavskaya filologiya* (Scandinavian Philology), 11, 160—168. (In Russian)].
- Bayerdörfer, Hans-Peter. (1972) Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 16, 516—575.
- Le Rider, Jacques. (2007) *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. Wien: Passagen Verlag.
- Lindner, Anna. (2019) “...die uns nehmen, was uns gehört”: On Gender and Economics in Schnitzler's “Der grüne Kakadu”. *Austrian Studies*, 27, 149—162.
- Mathias, Bettina. (1999) *Masken des Lebens — Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

- Nehring, Wolfgang. (1992) Arthur Schnitzler and the French Revolution. *Modern Austrian Literature*, 25 (3/4), 75—94.
- Offermanns, Ernst L. (1981) Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler. In: Scheible H. (ed.). *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. München: Wilhelm Fink Verlag, 34—53.
- Perlmann, Michaela L. (1987) *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Sabler, Wolfgang. (2013) *Der Schleier der Beatrice* und das historische Drama. *Germanica*, 52, 53—65.
- Schnitzler, Arthur. (1910) *Der junge Medardus. Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen*. Berlin: Fischer.
- Schnitzler, Arthur. (1912a) Der grüne Kakadu. In: Schnitzler, Arthur. *Gesammelte Werke. Die Theater-Stücke*. Berlin: Fischer. Bd. 1—4. B. 2, 81—127.
- Schnitzler, Arthur. (1912b) Der Schleier der Beatrice. In: Schnitzler, Arthur. *Gesammelte Werke. Die Theater-Stücke*. Berlin: Fischer. Bd. 1—4. Bd. 2, 131—323.
- Schnitzler, Arthur. (2020) *Der grüne Kakadu: historisch-kritische Ausgabe* / hrsg. von Isabella Schwentner und Konstanze Fliedl. Berlin: De Gruyter.
- Schnitzler, Arthur. (2021) *Paracelsus: historisch-kritische Ausgabe* / hrsg. von Isabella Schwentner und Konstanze Fliedl. Berlin: De Gruyter.

Lyudmila Yu. Korshunova
Ivanovo State Power University

Arthur Schnitzler's Historical Drama: Poetics of Genre

The article deals with the genre originality of costume plays by Arthur Schnitzler, the Austrian writer at the turn of the 19th — 20th centuries. In spite of the own Schnitzler's declaration that in theatre he was inspired for the first by the attractive atmosphere of costume, joy and sorrow, in other words, the world of play, the choice of the specific historic time for Schnitzler's plays isn't considered to be absolutely occasional. The formation of history as a scientific discipline and the rapid growth of historical knowledge in the 19th century, public lectures of scientists excited the clergy's interest to history. The thinker's attention to definite periods and events — the Renaissance with its free thinking, the French Revolution — forced Schnitzler to the insight into history (*The Veil of the Beatrice*, *The green cockatoo*, *Paracelsus*) and, moreover, to devote one of the plays to the centenary of the Battle of Aspern-Essling (*The Young Medardus*). However, the

genre features of the traditional multiple-act chronicle aren't a nice complement to Schnitzler's thematic scope. While the traditional chronicle proceeds mainly from the tragic conflict, the conflict translocation from action to the characters' inner world led Schnitzler to creation of one-act historical plays with tragicomic conflict on the whole. Motive of play formed the plot basis; the frontier between the reality and illusion, truth and lie are eliminated on purpose. The originality of Schnitzler's works can also be considered from the point of debates about history and its place in humanities knowledge system. The French Revolution, Napoleonic wars and other significant events in Europe in the 19th century while being crucial both for individuality and for society led to the relativity of moral norms and values. The individual turned out to be «overloaded» by historic evidence but wasn't provided with support for living by such manner. The relativity of ethical principles and their unusual representation way found their vivid expression in Schnitzler's costume plays.

Keywords: historicism; historical drama; one-act play; agon; tragic; tragicomic

Для цитирования:

Коршунова Л. Ю. Историческая драматургия Артура Шницлера: поэтика жанра // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2025. № XXII. С. 342—360.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2025-22-342-360.

To cite this Article:

Korshunova, Lyudmila Yu. (2025) Istoricheskaya dramaturgiya Artura Shnitslera: poetika zhanra (Arthur Schnitzler's Historical Drama: Poetics of Genre). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 22, 342—360. (In Russian).

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2025-22-342-360.

Статья поступила в редакцию 04.02.2025; принята к публикации 03.03.2025

The article was submitted 04.02.2025; accepted for publication 03.03.2025