

ФИЛОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 82-21+ 792.09 + 82-95

DOI 10.37724/m0853-7485-1124-w

Понятие «драма настроения» в отечественной критике конца XIX – начала XX веков на примере драматургии А. Шницлера

Анна Сергеевна Кириллова

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина,
г. Рязань, Российская Федерация, evdokimova-anna@list.ru

Аннотация. Современная филология характеризует драму настроения как отдельный жанр, лишенный традиционной завязки, развития действия и кульминации, а также острого внешнего конфликта, вместо которого на первый план выступает тонкий психологизм, включающий в себя широкий эмоциональный спектр. Основу этого жанра заложила импрессионистическая драматургия конца XIX – начала XX веков. Артур Шницлер был как раз одним из ярких представителей этого направления. Его пьесы становились объектом пристального внимания критики с точки зрения наличия в них одного из основополагающих элементов новой литературной тенденции – ощущения особого настроения порубежной эпохи.

Автор статьи поставил цель проанализировать востребованные театром рубежа XIX – XX веков пьесы Шницлера на наличие в них элемента настроения как характерной черты импрессионистической драмы. Также были рассмотрены критические статьи современников драматурга о природе драмы настроения, её особенностях и сценических возможностях.

В ходе исследования автор пришел к выводу, что «настроение» (то, как это понимает современная наука и критика прошлых веков) является неотъемлемой частью драматургии Шницлера, которая складывается из двух составляющих: социально-психологической идеи и модернистской формы. Данная комбинация – индивидуальная творческая особенность Шницлера, которая во многом продиктована самой личностью драматурга. Пронизанные глубокой психологией пьесы со злободневной тематикой и оригинальным стилем изложения вывели Шницлера в ряд самых востребованных европейских писателей для театра начала XX века. Его произведения охотно ставили отечественные театры не только в Москве и Петербурге, но и в провинции. Но популярность его в России была повсеместна ровно до того момента, пока общественное настроение разочарования и грусти, прямо отзывающееся в

драматургии Шницлера, не поменялось на новое – ощущение приближения совсем иной, здоровой и многообещающей жизни.

Ключевые слова: Артур Шницлер, настроение в драматургии, импрессионистическая драма, литературно-театральная критика конца XIX – начала XX веков.

Для цитирования: Кириллова А.С. Понятие «драма настроения» в отечественной критике конца XIX – начала XX веков на примере драматургии А. Шницлера // Русская филология и национальная культура. 2023. №2(7). С. 1-13. DOI 10.37724/m0853-7485-1124-w Доступно по ссылке: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st07-2023.pdf>

Original article

УДК 82-21+ 792.09 + 82-95

DOI 10.37724/m0853-7485-1124-w

The concept of «mood drama» in domestic criticism of the late 19th – early 20th centuries on the example of drama by A. Schnitzler

A.S. Kirillova

Ryazan State University named for S.A. Yesenin,

Ryazan, Russian Federation, evdokimova-ana@list.ru

Abstract. Modern philology characterizes mood drama as a separate genre, devoid of the traditional tie, the development of action and climax, as well as acute external conflict, instead of which subtle psychologism comes to the fore, which includes a wide emotional spectrum. The basis of this genre was laid by impressionistic drama of the late 19th – early 20th centuries. Arthur Schnitzler was just one of the brightest representatives of this direction. His plays became the object of close attention of criticism from the point of view of the presence in them of one of the fundamental elements of a new literary trend – the feeling of a special mood of the foreign era.

The author of the article set himself the goal of analyzing Schnitzler's plays demanded by the theater at the turn of the 19th – 20th centuries for the presence of an element of mood in them as a characteristic feature of impressionistic drama. Critical articles by the playwright's contemporaries on the nature of mood drama, its features and stage capabilities were also considered.

During the study, the author concluded that "mood" (the way modern science and criticism of past centuries understands it) is an integral part of Schnitzler's dramaturgy, which consists of two components: a socio-psychological idea and a modernist form. This combination is an individual creative feature of Schnitzler, which is largely dictated by the personality of the playwright. Penetrated by deep

psychology, plays with topical themes and an original style of presentation brought Schnitzler to a number of the most sought-after European writers for theater at the beginning of the 20th century. His works were willingly staged by domestic theaters not only in Moscow and St. Petersburg, but also in the provinces. But his popularity in Russia was ubiquitous exactly until the public mood of disappointment and sadness, directly responding to Schnitzler's drama, changed to a new one – the feeling of approaching a completely different, healthy and promising life.

Key words: Arthur Schnitzler, mood in drama, impressionistic drama, literary and theatrical criticism of the late 19th – early 20th centuries.

Введение. Рубеж XIX – XX веков был временем переосмысления идейной, жанровой, структурной составляющей самой природы европейской и отечественной драмы. Театр становится местом апробирования смелых драматургических форм, а процесс их внедрения – проверкой на его возможности и перспективы. Те сценические эксперименты, которые получили признание у современников и в итоге заложили теоретический и эстетический фундамент для театра XX и начала XXI веков, не были явлениями, продиктованными сугубо авторской волей. Так, ключевые элементы «новой драмы», одного из ведущих направлений на пути обновления драматургии, оформились под влиянием двух факторов: развития самого искусства в широком смысле этого слова и давления со стороны общественного мироощущения. Данные факторы, на самом деле, служат примером тесного взаимодействия этих двух систем, где часто остается непонятным, какая из них дает старт новому состоянию творческого и социального самосознания.

Помимо характерных черт «новой драмы», таких, как глубокая психология, социальная природа конфликта, установка на жизнеподобие, уход от активного действия, акцент на диалоге, в тезаурусе этого направления есть еще термин «настроение». Изначально это понятие было неотъемлемой частью импрессионистической живописи, ведущего течения в изобразительном искусстве в порубежное время. Импрессионизм с его умением поминутно улавливать само пространство и время, увидеть объект в его взаимодействии с окружающей средой и изобразить это взаимодействие через тепло-холодные отношения света, блики, тона и валёры, сыграл большую роль и для литературного преобразования. Основой импрессионистической литературы стали приемы ассоциации, фиксации мимолетных впечатлений и настроения. Братья Ж. и Э. Гонкур, Э. Золя, П. Верлен, Т. Манн, Г. Гофмансталь, К. Бальмонт – самые яркие представители литературного импрессионизма. В то же время его влияние почувствовала на себе почти вся европейская и русская литература конца XIX – начала XX веков. Без понятий «импрессионизм», «импрессионистичность» сложно охарактеризовать литературу модерна этого периода.

В общественной жизни того времени большую роль играла жесткая критика нравов и социального устройства. Несправедливость, фальшивое морализаторство, лицемерие, бюрократизм, изжившие себя порядки и виды

отношений становились объектами обличения и осуждения в творчестве большинства авторов. Сама по себе тематика, конечно, не была новой, но способ отражения действительности был выбран с максимальным уровнем новаторства, делающим упор не столько на рациональное, сколько на чувственное и интуитивное. Все это создавало вокруг произведений искусства атмосферу определенного состояния и настроения. Как верно отметила исследователь С.В. Молчанова, «слово "настроение" было ключевым не только в суждениях об искусстве, где последовательно накатывали волны символизма, футуризма, мирискусников и пр., но и в суждениях о жизни» [10, с. 59]. Таким образом, импрессионизм можно считать ярким примером результата взаимовлияния искусства на жизнь и жизни на искусство.

Основная часть. Первое, что приходит в голову при упоминании понятия «настроение в литературе», – это, конечно, творчество Антона Павловича Чехова. Наверное, ни одно литературоведческое исследование поэтики драматургии Чехова не обходится без этого понятия. Данная характерная черта чеховских пьес закрепились в литературной общественности уже в 1906 году благодаря очерку И.Ф. Анненского, опубликованному в «Книге отражений». На примере «Трёх сестер» Анненский описывает тонкую внутреннюю психологию всех главных действующих лиц пьесы. Через приём убеждения воображаемого читателя автор статьи дает обоснование поступкам героев, описание их душевных переживаний. Анненский стилистически строит свой очерк как диалог, уподобляясь чеховской драматургии, которая словно ведет проникновенную беседу со своими современниками. Эти современники очень хорошо понимают то, что говорит им Чехов. Они предчувствуют те состояния, формулируют для себя те вопросы и страшатся тех ответов, которые есть в пьесах: «Черт возьми, в фонографе положительно мой голос или чей-то, во всяком случае ужасно знакомый. Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама» [1, с. 149]. Драма настроения, по Анненскому, это тональность созвучия между чеховским текстом и состоянием саморефлексии общества: насколько герои способны разобраться в себе, настолько и современный человек может понять себя. Но только понять и вести непрекращающиеся беседы на эту тему, а не действовать. Настроение грусти, обреченности, предопределенности рождается из этих длинных разговоров, «бестолковых, бесполезно-горячих, философских по туману и благородных по своей полной неприкосновенности жизни» [1, с. 165].

По мнению другого критика начала XX века Е.А. Зноско-Боровского, настроение чеховской драматургии также связано с состоянием печали и капитуляции перед новым веком, новыми реалиями. Он считал, что это настроение было замечательно схвачено единственным театром – Московским художественным. Та внешняя детализация, которую пытались применить к чеховским драмам другие театры, потерпела поражение из-за того, что не смогла адекватно транспонировать текст на сцену. Причина кроется в самом творческом принципе Чехова: экономия художественных средств и целесообразное использование каждого имеющегося.

Ю.В. Соболев, театровед и известный библиограф А.П. Чехова, выделил еще приемы, используемые драматургом для создания настроения в своих пьесах, это лейтмотив каждого персонажа (например, для Ирины, Ольги и Маши – «В Москву, в Москву!», а для Нины Заречной – « я чайка» и т. д.), а также роль пейзажа, наводящего свои ассоциации, краски и звуки (сад в «Вишневом саде» и «Дяде Ване», озеро в «Чайке» и др.) [14, с. 213].

Однако, по мнению Зносско-Боровского, сценическая интерпретация требовала не столько внешнего правдоподобия, сколько внутреннего, а именно, умения у режиссера и актеров «обволакивать текст в нужную атмосферу» [6, с. 133]. Московский художественный театр решил эту задачу, избавив «своих героев от власти фраз» [6, с. 140]. Основными постановочными приёмами стали тональность речи, паузы, междометия, реплики, якобы случайные и сказанные не по теме разговора. С точки зрения критика, настроение чеховским пьесам создают действующие лица, томящиеся от усталости и разочарования. А чтобы на сцене спектакль не выглядел как «сплошное нытье и убогая серость» [6, с. 147], Московский художественный театр расположил и выверил с математической точностью все вышперечисленные приемы. Таким образом, главная особенность драматургии Чехова – «внутренний диалог и чары подразумеваемого» – получила свое воплощение на сцене.

Но и эта задача, как считал Зносско-Боровский, была только шагом к достижению основной цели: помочь публике осознать уходящую Россию конца XIX века и себя в ней. В то же время известно, что режиссер театра Вл. И. Немирович-Данченко слышал в настроении чеховских пьес не только грустные, но и ободряющие ноты, «какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее» [14, с. 216].

В то время, как о драматургии настроения Чехова написано очень много и мы привели в пример лишь несколько самых известных направлений развития этой мысли, в конце XIX – начале XX века широкому кругу читателей и театральных зрителей был хорошо знаком драматург, творчеству которого также свойственно понятие «настроение». Речь идет об австрийском писателе еврейского происхождения Артуре Шницлере (1862 – 1931).

Шницлер создал несколько романов, большое количество рассказов и 44 пьесы. На рубеже веков он примыкал к движению «Молодая Вена», в которое входили представители австро-венгерского импрессионизма. У младовенцев не было своих эстетических манифестов, однако их взгляды на задачу искусства хорошо прослеживаются в их художественных произведениях, а также публицистических работах. Их флагманом стала философия Эрнста Маха о концепции личности, которая уже своей природой обречена на внутреннее одиночество и имеет проблемы с собственным «я», в связи с чем постоянно испытывает болезненную остроту ощущений [2, с. 348]. Опираясь на принципы «махизма», главный теоретик «Молодой Вены» Г. Бар призывал к полному отказу от попыток изобразить окружающий мир достоверно, так как оценка реальности зависит от индивидуального её восприятия каждым человеком.

Ещё одним путеводителем по мировосприятию младовенцев был В. Дильтей со своей гипотезой интуитивного постижения действительности человеком, которая зависит также от интуитивного проникновения в субъективное ощущение жизни.

Таким образом, философской квинтэссенции художников «Молодой Вены» в большей степени соответствовали художественные направления модерна, а именно: импрессионизм, неоромантизм, символизм и т. п. Натурализм же подвергался жесткой критике. Задача не отражать мир во всей его полноте и многоплановости, а ухватывать конкретные впечатления легла с основу писательского стиля младовенцев. Настроение, как и у художников-импрессионистов, стало их ключевым методом. Состояние туманности и зыбкости мировосприятия, отсутствие четких очертаний вещей и явлений, ранее не представляющих никакой тайны, послужили способами постижения скрытых душевных состояний человека. С научной точки зрения данная концепция во многом прослеживалась в работах Ж.М. Шарко и З. Фрейда [2, с. 349], последний из которых своей психоаналитической теорией особенно интересовал Артура Шницлера.

Вся драматургия Шницлера глубоко психологическая. Первая его пьеса «Анатоль», состоящая из семи интермедий (преьера в 1893 году), заслужила признание благодаря психологически выверенному портрету протагониста произведения. Анатоль – бесхарактерный, безвольный молодой человек, привыкший безотчетно отдаваться на волю своим чувствам. Те отношения, которые он выстраивает с женщинами, не выдерживают никакой критики: они состоят сугубо из инстинктов, без каких-либо обязательств и правил. Его жизнь – это цепь эпизодов, которые не претендуют на долгосрочность, а только развлекают, спасают от скуки.

Таково существование многих героев пьес Шницлера: Фриц в «Забаве», Хэрбод в «Великой сцене», все персонажи «Комедии обольщения» [8] и многие другие. Их бесцельное, интуитивное, как во сне, пребывание на этой земле во многом роднит творчество Шницлера с философией З. Фрейда. Этот факт был отмечен уже современниками, которые называли драматурга «изящным психологом-импрессионистом» [11, с. 3].

Однако многие из его произведений не были также лишены и социального звучания. Шницлер поднимал в своих пьесах вопросы эмансипации женщин («Сказка», 1893), непримиримого национализма («Фарисеи», 1898), нравственных ориентиров молодого поколения («Забавы», 1895), отношения между мужчиной и женщиной в браке («Час познания», 1915), пороки аристократии и богемы («Комедия обольщения», 1924) и другие. Были в его творчестве и произведения с экзистенциальным наполнением чисто игрового и эстетического свойства: «Зелёный попугай» (1899), «Покрывало Пьеретты» (1900), «Марионетки» (1906) и прочие.

Скандалную пьесу «Любовный хоровод» (1896-1897) сложно соотносить с каким-то конкретным направлением творчества Шницлера. На наш взгляд, в ней больше эпатажного, чем новаторского по форме и оригинального по

содержанию. Десять предельно откровенных диалогов между мужчинами и женщинами разных сословий за несколько мгновений до начала вступления в интимную связь не содержали в себе никакого авторского посыла и оценки, также и о художественных достоинствах в рамках данного жанра и стиля говорить не приходится. Известно, что Шницлер писал её не для театра и даже не предполагал, что «Любовный хоровод» может появиться на сцене (в наши дни пьеса активно ставится европейскими труппами). Однако всё-таки попытки дать сценическое воплощение этому произведению предпринимались и в начале XX века: студенческим театром (1903), труппами Вены и Берлина (1920-1921). Эти эксперименты закончились большими скандалами с осуждениями общественности и в итоге запретами на постановки. Официально инсценировать «Любовный хоровод» стало возможно лишь с 1982 года [4, с. 75].

В большинстве пьес Шницлера общественное и личное тесно переплетаются, и этот клубок реакций, взглядов, поступков, рефлексии становится предметом изучения драматургом природы человеческих взаимоотношений.

Не только содержание, но и в не меньшей степени форма пьес Артура Шницлера привлекали европейские и российские театры. Артура Шницлера можно считать мастером по созданию настроения в драматургии. По нашему мнению, это то очевидное и неоспоримое достоинство, которое объединяет его пьесы разных стилей, жанров и тематики. Шницлер может включать или не включать определенные драматургические элементы, экспериментировать с формой или оставаться в рамках традиционной драмы, но настроение – неотъемлемая часть многих его художественных текстов. Возможно, это связано с тем, что творчество Шницлера автобиографично, то есть оно представляет собой некоторую целостность, объединенную личностью самого автора. И ключевым приемом здесь, на наш взгляд, становится, как раз настроение.

В театральных и литературных рецензиях российской периодики начала XX века часто говорится о том, что творчество Шницлера отвечает эстетической программе нового импрессионистического направления в драматургии, и в первую очередь благодаря эффекту явно ощущаемого настроения в его пьесах. Много об этом эффекте писали в контексте критического анализа пьесы «Забава», которая с большим успехом ставилась во многих отечественных театрах. Однако не все рецензенты были солидарны с тем, что в пьесах Шницлера присутствует «импрессионистическое настроение».

Так, рецензент постановки «Забавы» в Михайловском театре, постоянный сотрудник журнала «Театр и искусство» Б.И. Бентовин не считал эту пьесу импрессионистической и видел в ней проявления именно традиционной драмы. По его мнению, «пьесой настроения» может быть только тот драматургический текст, который вызывает «безотчетные чувства»: то внезапный прилив горя, то ощущение просветленной радости, то уныние, то восторг. Мастерство драматурга заключается в скрытом гипнозе своего читателя и зрителя,

целенаправленного настраивания его на определенные эмоции (как это делают поэты-символисты). Если, как пишет Бентовин, зритель после спектакля может указать на те моменты пьесы, которые заставили его плакать или смеяться, значит это уже не «пьеса настроения»: если «шаг за шагом, пять за пятью вы можете дать себе отчет, почему в вас пробудились те или иные чувства» [3, с. 655], значит никакого импрессионизма тут нет. С его точки зрения, подобным образом дело обстоит и с пьесой «Забава». Предсказуемость в развитии действия не оставляет места «для каких-нибудь гадательных настроений» [3, с. 656], поэтому «Забава» Шницлера, по мнению Бентовина, просто «реальная по преимуществу и естественная по фактуре» пьеса [3, с. 656].

В то же время автор рецензии, подписавшийся криптонимом «С», говоря о постановке «Забавы» в Новом Императорском театре, отмечает наличие у нее особого, с первого же акта захватывающего зрительный зал настроения. Он пишет, что особый колорит пьесе придает «ощущаемое в воздухе чувство смерти» [12, с. 633]. Действительно, драма написана так, что уже в начале становится очевиден трагический конец для главных героев. Христина, влюбленная в Фрица, узнает о его гибели из-за тайно обожаемой им замужней женщины и не видит для себя другого решения, как свети счеты с жизнью. Её отец, Вейринг, подозревает о страшных намерениях дочери, но при этом не останавливает ее силой. Он глубоко убежден, что человек имеет право прервать свою жизнь на том месте, где для него всё самое лучшее уже произошло. Христина была очень счастлива тем состоянием безмерной любви (пусть, как оказалось, и односторонней, безнадежной), что внутренне уверовала в бессмысленность дальнейшего существования. Некоторые люди не рождены, чтобы жить прозаично и буднично, некоторым нужны опасности, яркие моменты взлета и падения.

Конечно, Шницлер не делал интриги из того, будет ли пара Христина и Фриц счастлива. Было сразу понятно, что нет. Шницлер, как драматург-психолог, объясняет, что в отношениях, в которых для одной из сторон любовь – это забава, конфликт неизбежен, поэтому публике было бы странно надеяться на сказочный финал [5, с. 118]. Драматург ставит перед зрителями задачу более серьезную – предельно честно ответить себе на вопрос: что каждый понимает под счастьем и счастье ли оно для него на самом деле?

Прелесть же пьесы, по мнению рецензента С., заключается в том, что драматург отразил переживания, оценку событий «в чистой, как капля росы, душе молоденькой девушки, почти девочки, душе мягкой, но сильной и чуткой, в которой от легкого прикосновения дрожат все струны» [12, с. 634]. Мастерство Шницлера сделало эту пьесу одновременно и легкой, и мрачной, и незамысловатой по сюжету, и глубокой по идее.

Артур Шницлер в конце XIX – начале XX века стал самым популярным немецкоязычным автором на русской сцене. Его произведения брали в репертуар как академические театры, так и театры с новаторским подходом. Например, в Александринском театре спектакль «Забава» показывали 18 раз (большее количество представлений пришлось на сезон 1899 – 1900 гг.), а

постановки «Покрывала Пьеретты» осуществлялись двумя новыми театральными школами: В.Э. Мейерхольда («Дом интермедий» в 1910 году) и А.Я. Таирова («Свободный театр К.А. Марджанова» в 1913 году и Камерный театр в 1916 году) [7, с. 76].

Шницлер, благодаря своему разностилевому, разножанровому таланту, был очень востребован и на столичной сцене, и на провинциальной. Его пьесы активно ставились в Томске, в Одессе, в Нижнем Новгороде, Иркутске и других городах [13].

Такую популярность можно объяснить тем, что сценические возможности драматургии австрийского автора делали его пьесы очень привлекательными для театров благодаря, во-первых, интересному сюжету (пусть и не всегда оригинальному), а во-вторых, форме (возможности для режиссерских вариаций, пространству для актерской игры, разнообразным сценографическим решениям).

Пьесы Шницлера отходят от традиционной композиционной схемы классической драмы с наличием большого количества персонажей, сложной интриги, частой смены действия. Треть драматургических произведений Шницлера – это одноактные пьесы, некоторые из которых собраны в тематические циклы: «Комедия слов» (о приемах манипуляции, о нивелировании роли слов в жизни людей), «Часы жизни» (о моральных принципах), «Марионетки» (пьесы на аллегорический сюжет). Одноактные пьесы представляли собой сцены-зарисовки, или сцены-диалоги, сюжетно в цикле не связанные.

Форма одноактной пьесы создавала эффект легкости, на грани с водевильностью, впечатление отсутствия, казалось бы, значительной проблемы, серьезного конфликта, ироничного взгляда на все происходящее. Но эта видимая несерьезность скрывала в себе масштабную трагедию личности и ее взаимоотношений с окружающим миром. Так, например, «Час познания», первая пьеса из цикла «Комедия слов», рассказывает о разрыве супружеских связей только потому, что муж предпочел не выяснять со своей женой зародившееся в нем подозрение по поводу ее верности, а молчать десять лет, ограничиваясь только обменом фраз на бытовые темы. После десятилетнего ожидания муж, наконец, мстит своей жене, предъявляя ей обвинения в наличии у неё в прошлом якобы любовника. Жена шокирована поведением мужа и даже не пытается отрицать того, чего на самом деле не было.

Шницлер не наделяет своих героев страстными монологами и бурными объяснениями. Внутренняя психологическая проблема между супругами обозначается не их фразами, а их молчанием (с него начинается пьеса и им же заканчивается). Настроение «Часа познания», на наш взгляд, создается путем внезапной смены чувства обыденности и рутины на осознание глубокого трагизма, основанного на невозможности двум людям найти способ взаимопонимания. Как писал Зноско-Боровский по поводу драматургии Чехова, «его персонажи не произносят красивых громких слов, часто молчат, говорят невпопад бессмысленности и тривиальности, и автор словно хочет устранить

всех посредников и поставить нас лицом к лицу с оголенной душой действующих лиц» [6, с. 145]. Это высказывание, которое подтверждает тезис о том, что в сценическом искусстве, как и часто в жизни, слова не открывают правды, также применимо ко всей драматургии Шницлера.

«Зеленый попугай» – еще одна пьеса А. Шницлера, хорошо известная российской театральной публике. Правда, на сцене её представляли совсем не в том ключе, как планировал Шницлер. В постановках отечественных театров акцент в большей степени был сделан на историческом событии, о котором говорится в пьесе, – взятии Бастилии в 1789 году. Настроение общественности начала XX века актуализировало пьесу со стороны её отсылки к революционным событиям во Франции конца XVIII века. Однако «Зеленый попугай» – это пьеса не про революцию, а про то, что иллюзорность театрального мира легко проникает в жизнь обычных людей, пронизывает её настолько, что становится непонятно, где человек исполняет роль, а где чувствует и живет по-настоящему. Скорее революционным было драматургическое открытие Шницлера, связанное с тем, что историческое событие создавало театрализацию действительности «через активизацию исторической памяти в зрителе» [15, с. 11] и тем самым пробуждало его творческое начало. Таким образом, зритель становился одним из создателей спектакля.

Драматическая коллизия, как и игровая модель, «Зелёного попугая» не были в должной мере воплощены на российской сцене начала XX века, однако этот факт не сделал пьесу менее успешной. Атмосфера революционного вдохновения, накала страстей, восстановления справедливости и мгновенного отмщения создавала у зрительного зала настроение необычайного душевного подъема. Однако глубинным, авторским настроением было все же ощущение иллюзорности, обманчивости и неотвратимой суетности всего и вся.

Критик начала XX века Л.Л. Оболенский с досадой отмечал, что в творчестве Шницлера, как раннем, так и позднем, «мир воспринимается не как целое, а как ряд мимолетных разрозненных отдельных моментов, ряд ярких непродолжительных ощущений и настроений <...> по-прежнему всего нужнее и важнее – эти субъективные переживания, – а все окружающие тени, мираж, актерская игра, только слабое отражение действительности» [9, с. 494]. Оболенскому крайне неприятна эта авторская манера Шницлера, которая, по его мнению, заключается в изображении единственного чувства – чувства смерти. Действительно, предчувствие смерти, совершаемые убийства и самоубийства (но, как правило, за рамками сценического действия) — это не редкое явление в драматургии Шницлера. Сложно сказать, больше ли у него смертельных исходов для героев пьес, чем у других драматургов всех стран и эпох. Однако претензии Оболенского обоснованы, если учитывать то, что уже к двадцатым годам XX столетия запросы общественности на искусство меняются. Чувство разочарования, бесперспективности, удрученности уступает жажде нового, чистого, светлого, манящего и вдохновляющего. Драматургия Шницлера уступает театральную сцену этим новым настроениям.

Заключение. Таким образом, пьесы Артура Шницлера на рубеже XIX – XX веков в отечественном культурном пространстве ассоциировались с импрессионистической литературой. Понятие «настроение», одно из ключевых в искусстве импрессионизма, ярко выразилось в драматургии Шницлера. От пьесы к пьесе его тональность сильно не менялась: общее для эпохи ощущение грусти и потерянности было преобладающим, хоть и с разными оттенками. Шницлер, как художник-импрессионист, ловил моменты повседневной жизни и изображал их в том цвете, который соответствовал именно этому моменту. Без видимых претензий на масштабность и идейную глубину, его драматургия – пример серьезной литературы для театра. Писательская манера автора выдавала в нем мастера модернистских приемов, а увлеченность психологией делала его произведения глубоко философскими и злободневными одновременно. Это сочетание оказалось очень успешным, что и позволило Шницлеру стать одним из лидеров европейской драматургии и быть признанным на российской сцене.

Список источников

1. Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб.: бр. Башмаковы, 1906. 213 с.
2. Архипов Ю.И. Венская школа «модерн»: [Австрийская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 348–351.
3. Бентовин Б.И. Пьеса настроения. «Забава» // Театр и искусство. 1899. №38. С. 655–656.
4. Горбатенко М.Б. Одноактные пьесы Артура Шницлера: проблематика, поэтика, провокация // Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства, 2014. 369 с. С. 72–82.
5. Евлахов А.М. Искусство лжет не притворяясь: избранные литературные и научные труды. М.: Парад, 2011. 532 с.
6. Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. 444 с.
7. Киричук Е.В. «Трагедия» масок: «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера в постановке А.Я. Таирова // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. Новосибирск, 2017. Вып. № 4. С. 73–79.
8. Колязин В.Ф. «Комедия обольщения» Артура Шницлера и закат Европы. Послание в прошлое или в будущее? // Немецкая драматургия на мировой сцене XX – XXI веков. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 33–46.
9. Кузичева А.П. Театральная критика российской провинции, 1880 – 1917: комментированная антология. М.: Наука, 2006. 592 с.
10. Молчанова С.В. Драмы и полотна "настроения": Антон Чехов, Станислав Жуковский, Виктор Борисов-Мусатов // Человек. 2004. № 5. С.59–66.
11. Николаев П. Литературные миниатюры // Сибирская жизнь. 1909. №20. С. 3.
12. С. Из Москвы // Театр и искусство. 1899. №37. С. 633–634.
13. Серягина Ю.С. Немецкая драма конца XIX – начала XX вв. в периодике регионов Российской империи: Р. Фосс, А. Шницлер, Г. Бар // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 4 (85). С. 168–176.
14. Соболев Ю.В. Чехов. М.: изд. и тип. Журн.-газ. объединения, 1934. 336 с.

15. Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама : автореф. дис. ... к. иск. СПб, 2009. 23 с.
16. Шницлер А. Полное собрание сочинений. 9 т. М. : Изд. В. М. Саблин, 1905 – 1910. 350 с.

References

1. Annenskij I. F. Kniga otrazhenij. SPb.: br. Bashmakovy`, 1906. 213 s. (In Russ.)
2. Arxipov Yu. I. Venskaya shkola «modern»: [Avstrijskaya literatura na rubezhe XIX i XX vekov] // Istorija vseмирnoj literatury: V 8 tomax / AN SSSR; In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo. T. 8. M. : Nauka, 1994. S. 348 – 351. (In Russ.)
3. Bentovin B. I. P`esa nastroeniya. «Zabava» // Teatr i iskusstvo. 1899. №38. S. 655 – 656. (In Russ.)
4. Gorbatenko M. B. Odnoktny`e p`esy` Artura Shniczlera: problematika, poe`tika, provokaciya // Novaya drama rubezha XIX – XX vekov: problematika, poe`tika, puti scenicheskogo voploshheniya. Spb. : Izd-vo Sankt-Peterburgskaya gos. akad. teatral`nogo iskusstva, 2014. 369 s. S. 72 – 82. (In Russ.)
5. Evlaxov A. M. Iskusstvo lzhet ne pritvoryayas`: izbranny`e literaturny`e i nauchny`e trudy`. M. : Parad, 2011. 532 s. (In Russ.)
6. Znosko-Borovskij E. A. Russkij teatr nachala XX veka. Praga: Plamy, 1925. 444 s. (In Russ.)
7. Kirichuk E. V. «Tragediya» masok: «Pokry`valo P`eretty`» A. Shniczlera v postanovke A. Ya. Tairova // Teatr i drama: e`steticheskij opy`t e`poxi. Novosibirsk, 2017. Vy`p. № 4. S. 73 – 79. (In Russ.)
8. Kolyazin V. F. «Komediya obol`shheniya» Artura Shniczlera i zakat Evropy`. Poslanie v proshloe ili v budushhee? // Nemeczkaya dramaturgiya na mirovoj scene XX – XXI vekov. SPb : RGISI, 2016. S. 33 – 46. (In Russ.)
9. Kuzicheva A. P. Teatral`naya kritika rossijskoj provincii, 1880 – 1917: kommentirovannaya antologiya. M. : Nauka, 2006. 592 s. (In Russ.)
10. Molchanova S. V. Dramy` i polotna "nastroeniya": Anton Chexov, Stanislav Zhukovskij, Viktor Borisov-Musatov // Chelovek. 2004. № 5. S.59 – 66. (In Russ.)
11. Nikolaev P. Literaturny`e miniatyury` // Sibirskaya zhizn`. 1909. №20. S. 3. (In Russ.)
12. S. Iz Moskvyy` // Teatr i iskusstvo. 1899. №37. S. 633 – 634. (In Russ.)
13. Seryagina Yu. S. Nemeczkaya drama koncza XIX – nachala XX vv. v periodike regionov Rossijskoj imperii: R. Foss, A. Shnitzler, G. Bar // Ucheny`e zapiski OGU. Seriya: Gumanitarny`e i social`ny`e nauki. 2019. № 4 (85). S. 168 – 176. (In Russ.)
14. Sobolev Yu. V. Chexov. M. : izd. i tip. Zhurn.-gaz. ob`edineniya, 1934. 336 s. (In Russ.)
15. Sokolova E. V. Igrovy`e koncepcii v dramaturгии e`poxi modernizma. Metadrama : avtoref. dis. ... k. isk. SPb, 2009. 23 s. (In Russ.)
16. Shniczler A. Polnoe sobranie sochinenij. 9 t. M. : Izd. V. M. Sablin, 1905 – 1910. 350 s. (In Russ.)

Информация об авторе

Кириллова Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и журналистики РГУ имени С.А. Есенина
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Information about the author

Kirillova Anna Sergeevna, candidate of philological sciences, senior lecturer of the department of literature and journalism
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Дата поступления статьи: 23.01.2023