

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 2. С. 22—33.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2023. Iss. 2. P. 22—33.

Научная статья

УДК 821.112.2(436)

DOI: 10.46726/И.2023.2.3

«ЛЮБИТ — НЕ ЛЮБИТ?»: ИГРОВОЕ НАЧАЛО ЦИКЛА ОДНОАКТНЫХ ДРАМ «АНАТОЛЬ» АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Юрий Леонидович Цветков

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, jzvetkow@mail.ru

Аннотация. Австрийский драматург Артур Шницлер в цикле драм «Анатоль» (1893) избирает объектом изображения любовные приключения заглавного героя и концентрирует внимание на его мимолетных впечатлениях. Доказано, что сцены с участием Анатоля и его возлюбленных строятся в форме «хоровода», подчеркивая тем самым бесконечную изменчивость любовного чувства, а случайный и импровизационный характер развития действия обуславливается прихотливым настроением героя во всех семи пьесах. Обосновано, что фрагментарность мировосприятия Анатоля и игровой характер его отношений с возлюбленными «любит — не любит?» имеет философское (ницшевское) обоснование и вступает в противоречие с представлениями об истинной любви. Следуя правилам игры, Анатолю превратился в безвольную марионетку, находящуюся в состоянии абсолютной неустойчивости и одиночества. «Наполняя» любовниц своим настроением, Анатолю не видел в них личностных качеств, играя, ревнуя и бросая их. Он как мимолетный герой и гедонист не был способен остановиться в череде любовных сцен, даже если задумывался о браке. Его неутолимое «дон-жуанство» представляется бесконечным. Трезвый и ироничный антипод Анатоля — друг Макс — скептически наблюдал за поведением Анатоля, а в финале цикла он затронул важную проблему женского равноправия в обществе, поднимая цикл драм на уровень современной Шницлеру «новой драмы». В таком ключе представляется актуальной интерпретация цикла драм Шницлера «Анатоль» в Санкт-Петербургском театре юного зрителя им. А. Брянцева (2005).

Ключевые слова: венский модерн, ницшевская философия, импрессионистическая драма, одноактная пьеса, мимолетный герой, любовь-настроение

Для цитирования: Цветков Ю.Л. «Любит — не любит?»: игровое начало цикла одноактных драм «Анатоль» Артура Шницлера // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 2. С. 22—33.

Original article

“HE LOVES ME — LOVES ME NOT?”: THE GAME IN THE CYCLE OF ONE-ACT DRAMAS “ANATOLE” BY ARTHUR SCHNITZLER

Yuriy L. Tsvetkov

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, jzvetkow@mail.ru

Abstract. The Austrian playwright Arthur Schnitzler in the drama cycle “Anatole” (1893) chooses the love adventures of the title character as the object of the depiction and focuses on his fleeting impressions. It is proved that the scenes with the participation of Anatole and his lovers are built in the form of a “round dance”, emphasizing the infinite variability of the love feeling. The random and improvisational nature of the development of the action is caused by the capricious mood of the hero in all seven plays. It is proved that the fragmentary worldview of Anatole and the playful nature of his relationship with his beloved “loves — does not love?” has a philosophical (Nietzschean) justification and comes into conflict with the ideas of true love. Following the rules of the game, Anatole turned into a weak-willed puppet in a state of absolute instability and loneliness. “Filling” mistresses with his mood, Anatole did not see personal qualities in them, playing, being jealous and abandoning them. He, as a fleeting hero and hedonist, was not able to stop in a series of love scenes, even if he was thinking about marriage. Unquenchable “don Juan” in him seems to have no limits. A sober and ironic antipode of Anatole, his friend Max, watched Anatole’s behavior skeptically, and in the finale of the cycle he touched on the important problem of women’s equality in society, raising the drama cycle to the level of modern to Schnitzler’s time concept of “new drama”. In this vein, the interpretation of Schnitzler’s Anatole drama cycle at the A. Bryantsev St. Petersburg Young Spectator Theater (2005) seems relevant.

Keywords: Viennese modernism, Nietzschean philosophy, impressionistic drama, one-act play, fleeting hero, love-mood

For citation: Tsvetkov Yu.L. “He loves me — loves me not?”: the game in the cycle of one-act dramas “Anatole” by Arthur Schnitzler, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2023, iss. 2, pp. 22—33.

Введение. Игра, как известно, представляет собой универсальный принцип культуры, сопровождавший человечество с самых ранних этапов развития цивилизации. Игра, по мнению Й. Хёйзинги, в несовершенном мире создаёт временное и ограниченное совершенство: «Порядок, устанавливаемый игрой, имеет непреложный характер» [Хёйзинга: 21]. Два основополагающих принципа игры — имитация и комбинаторика — характерны для модернистского и постмодернистского дискурса в литературе. Если имитация в рамках модернизма не разрушает целостности произведения и предпочтительна в традиционных драматургических формах, то комбинаторика в постмодернизме допускает перестановку различных элементов и нарушает принцип завершенности произведения, создавая «открытое произведение», в котором читатель или зритель становится реальным соавтором: «...решение ожидается, его предугадывают, но оно должно родиться из осознанного содействия публики» [Эко: 42].

Нас интересует модернистский феномен игры, в которой субъективное сознание автора претерпевает процесс распада устойчивости личности, что является причиной возникновения игрового развития: «...субъектологическая модель высказывания, касающаяся жизненного опыта и творческого поиска автора, выражается в его индивидуальном языке и в характере его образности. Писатель-модернист подобно истинному творцу ищет свой индивидуальный язык, облакает своих героев в разные стилевые «одежды», что также не лишено игры» [Цветков 2013а: 50].

Истоки комедийного жанра в Австрии. Расцвету австрийской словесности в венском модернизме (1890—1910) способствовали традиции австрийского народного театра, в котором игра являлась содержанием пьес и самостоятельной темой, а взаимодействие разных уровней игры создавало специфическое игровое поле, которое можно назвать комедией игры. Венский народный театр формировался в Австрии в первой половине XVIII в. под сильным влиянием итальянского *театра дель арте*. Шутовство, карнавал и маскарад были неотделимы от древней смеховой культуры Австрии. Критики подчёркивали яркую зрелищность, частую смену декораций, отсутствие строго организованного действия, импровизацию, превращения и праздничную атмосферу венской народной комедии [Слободкин: 12]. Ведущими жанрами были бытовой фарс, пародия, травестия и волшебная комедия. К излюбленным игровым приёмам относятся импровизации с участием дурака, народного шута Гансвурста, а также лацци из итальянского театра дель арте.

Нравоучительное содержание многих пьес с участием Гансвурста значительно изменилось в XIX в. в творчестве популярных венских комедиографов Фердинанда Раймунда (1790—1836) и Иоганна Непомука Нестроя (1801—1862). Несмотря на утрату беззаботного народного смеха, игра развивалась в волшебных пьесах Раймунда: «Крестьянин-миллионер» (1826), «Альпийский король, или Человеконенавистник» (1828) и «Расточитель» (1836). Маски, феи, сказочные превращения, двойничество и зеркальные отражения создавали яркую театральность комедий. Все пьесы Раймунда имели двойную экспозицию: «верхний уровень», где события сюжета были предопределены «высшими силами», и «нижний уровень» — обстоятельства жизненного плана персонажей, ещё не знающих, что ждёт их в будущем [Там же: 86].

В ранних комедиях Нестроя «Изгнание из волшебного царства» (1828), «Неловкий волшебник» (1832) и «Злой дух Люмпацивагабундус» (1833) появляются гротескные и сатирические образы, а также совсем некомедийные мрачные мотивы. Сказочная комедия служила лишь основой для того, чтобы «преподнести обывателю горькую пилюлю в приятной и привычной для нас обёртке» [Там же: 93]. Нестрой создавал иллюзию «моральной пьесы», не переставая её пародировать. Игровой элемент заключался в названии самой популярной пьесы «Он хочет просто пошутить» (1842). Её герой — приказчик Вайнберль примеряет на себя маску удалого весельчака и сорвиголовы. Он уходит от безрадостных будней к весёлым приключениям. Но время игры в пьесе ограничено, и герой возвращается в прежнюю унылую реальность. Игра в игре привнесла традиционные элементы уличной песни, музыкальные куплеты и дуэты. Нестрой «делает сам язык предметом сатиры, он беспрестанно играет им» [Там же: 195].

Другой австрийский драматург Эдуард фон Бауэрнфельд (1802—1890), современник Шницлера, большую часть жизни провёл на государственной службе и хорошо знал реалии Вены и её предместий. Он создавал «разговорные комедии» и фарсы, которые признавались современниками остроумными и правдиво показывающими социальные условия столицы Австро-Венгрии. Наиболее известны его драмы: «Легковесная любовь» (1831), «Правила любви» (1831), «Вечная любовь» (1834), «По-бюргерски романтично» (1835), «Из приличного общества» (1866) и др. В них ярко и остроумно изображалась бытовая сторона жизни бюргерства. В одноактных пьесах Бауэрнфельда, часто ставившихся в предместных театрах Вены, отсутствовала смена декораций и другие сценические эффекты, а действие было заменено диалогами.

Своеобразие импрессионистической драмы в Вене. Драматург и прозаик венского модерна Артур Шницлер (1862—1931) в цикле драм «Анатоль» также избрал героя субъектом любовных эпизодов. Так называемый «импрессионистический идеал» Анатоля отражал «дух времени» венского модерна, мировоззренческой основой которого были философия эмпириокритицизма Эрнста Маха («мир есть моё ощущение»), глубинный психологизм Зигмунда Фрейда (изменчивость нервических состояний) и теория преодоления натурализма Германа Бара (импрессионизм). Шницлер возрождал в венском модерне не только национальные традиции венского театра, но и наследие немецкого романтизма (подчёркнутый субъективизм) и французского символизма (чувственный иррационализм) в воплощении мечты о жизненном счастье и любви [Цветков 2013а]. Г. Бар — основатель литературной группы «Молодая Вена» — с полным основанием назвал ранние драмы Шницлера импрессионистическими, подчёркивая при этом современную австрийскую национальную специфику: *«В последние месяцы я много читал Маха. Его книга “Анализ ощущений”, пятнадцать лет остававшаяся незамеченной и вдруг за последние два года переизданная трижды, — пожалуй, та книга, которая высказывает наше ощущение мира и настроение жизни нового поколения в отношении великого. Всякое разделение здесь отменено: физическое и психическое текут вместе, элементы и ощущения — одно, Я растворяется, и всё — лишь вечный поток, который здесь кажется остановившимся, а там течёт ещё стремительнее, всё — только движение цветов, звуков, теплоты, давления, пространства и времени, которые на другой стороне, здесь у нас, появляются как настроение, ощущение и воля»* [Бар: 274].

Ницшевские принципы игры. Несмотря на импрессионистичность идеала Анатоля, следует говорить об основах его «донжуанской философии», которая во многом созвучна в том числе и рассуждениям (господство переходящего и сиюминутного в культуре) Фридриха Ницше (1844—1900), сыгравшего важную роль в становлении игровых принципов литературы венского модерна [Цветков 2003: 49—56]. Ницше считал, что искусство базируется на «свежих иллюзиях», принимаемых нами за реальность. В цикле «Анатоль» главный герой надевает на себя маску искателя истины в вопросе верности своих возлюбленных (*«любит — не любит?»*), а его иллюзорные представления о том, что любовницы должны быть ему верны, постоянно разрушаются, а в последней сцене Анатоль решает жениться, не испытывая большой любви к невесте. Первоначально Анатоль в маске уверенного в жизни мудреца в финале становится глупцом, а границы между мудростью и глупостью становятся, по Ницше, такими же зыбкими как между истиной и заблуждением. Оба крайних состояния (мудрость и глупость) обнаруживают тенденцию к преодолению установленных границ, т. е. к *трансгрессивному переходу* друг в друга, что характерно в целом для ницшевской философии [Фаритов].

Другая важная ницшевская идея, воспроизводимая в цикле «Анатоль», связана с понятием *игры*. Ницше полагал, что в глубине души художника лежит творческая свобода произвола, как это складывалось в философии античности. Так, например, Гераклит в центре учения об искусстве видел играющего ребёнка, а дух философии Анаксагора представлял собой игру. Игровое начало, по Ницше, является основополагающим при взгляде на мир художника, который смотрит на хаос становления и разъединения с целью созидания. При этом аполлоническое начало (соблюдение границ, пределов и меры) создаёт иллюзорную видимость мира, которая и для Анатоля часто

оказывалась ложной, так как мир состоял из конкретных ситуаций, в которых очень хорошо ориентировался его друг-антагонист Макс.

Дионисийский мир, по Ницше, раскрывал истину аполлонического начала, суть которого в том, чтобы быть ложью. Так и Анатолий бывал обманут, а Макс, следуя немудрёным житейским правилам, иронизировал над ним. Такое распределение по ролям в цикле пьес представляется интересным и по другой причине. Как известно, Ницше в силу антифеминистских взглядов, например, в книге «Так говорил Заратустра» (1883), утверждал зависимую роль женщины по отношению к мужчине: «*Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. Поэтому хочет он женщины как самой опасной игрушки*» [Ницше: 47]. Игровое начало в отношении мужчины к женщине заключено, по Ницше, в детском природном свойстве мужчины: «*В настоящем мужчине сокрыто дитя, которое хочет играть... Пусть женщина будет игрушкой, чистой и лучистой, как алмаз, сияющей добродетелями ещё не существующего мира*» [Там же].

Идею физической и моральной неполноценности женщины по сравнению с мужчиной Ницше заимствовал из эссе своего уважаемого предшественника А. Шопенгауэра «О женщинах» (1851). Немецкий философ рассуждал в духе просветительской науки XVIII в. о слабости, инфантильном начале, незначительных духовных силах, узком кругозоре и отсутствии рефлексии у женщины, отличающейся от мужчин хитростью и склонностью ко лжи [Шопенгауэр]. Указанные женские качества конкретно воплощались в культурном пространстве венского модерна в образах кокоток, куртизанок, гризеток и актрис. Общим их наименованием стало «*süßes Mädl*» («милашка») — тип «миловидной, простоватой незамужней женщины, чувствующей себя в праве удовлетворять своё любопытство в сексуальной сфере» [Кандель: 120]. Другое её определение: «*Это симпатичная девушка из простонародья, по ряду причин хорошо подходящая для мужчин из высшего общества в качестве любовницы...*» [Там же: 120—121].

Аристократу Анатолию вереница любовных эпизодов необходима для установления истинной добродетели или лжи «милых девушек» в увлекательном процессе по игровому правилу «*любит — не любит?*». Иллюзорное «аполлоническое» представление Анатолия предполагало — «*любит*», а «дионисийская» практика часто выявляла обратный вариант — «*не любит*», хотя девушка могла сказать, что «любит», т. к. врождённая женская ложь прикрывалась притворством. Тогда истинным ответом будет то, что определялось правилами игры — «*не любит*». Так, в любовном хороводе под управлением Анатолия установленное правило претворялось с первой до последней пьесы, находя своё неожиданное и абсурдное завершение в намерении Анатолия жениться на неназванной невесте, хотя он любил в день свадьбы актрису Илону. При этом разрушились и общепринятые принципы комедийного жанра со счастливым финалом.

Несомненно, читатели и зрители могли уловить в образе Анатолия воплощённые философские идеи Ницше. Как показывает обзор критической литературы в России и за рубежом, некоторые литературоведы обращали внимание на структурообразующую роль игрового начала цикла пьес Шницлера в ницшевской интерпретации. Так, Лев Троцкий, представитель марксистской критики, в статье 1902 г. указал на отношение к жизни Шницлера как на отношение к любовнице, «а к любовнице, как к жизни: побольше наслаждений, радости, красоты!.. Побольше капризных комбинаций на одну и ту же старую, но неизбежную тему любви!» [Троцкий: 8]. Автор

прямо указал на источник — философские рассуждения Ницше. По мнению Т.А. Путинцевой, Шницлер в образе Анатоля не нашёл настоящей любви не в силу своей легкомысленности: «В нём нет больших и сильных чувств, потому что они не могут существовать среди лжи, лицемерия и предрассудков» [Путинцева: 315]. По этой причине остаётся характерная для драматургии Шницлера ситуация «жизнь — вечная игра» [Там же: 318]. А.И. Жеребин справедливо оценивает, вслед за Г. Брохом, жизнь в Вене — «центре европейского вакуума ценностей ... без выхода к положительным решениям» [Жеребин: 18]. По его мнению, шницлеровский нигилизм, столь ярко представленный Ницше, привёл к отрицанию высоких идеалов и пустоте жизни, и «все конфликты коренятся в психологии отдельной личности..., а образ человеческой души, вовлечённой в роковую игру любви и смерти, для художника важнее и интереснее, чем матросский бунт» [Там же].

Немецкие критики находят в Анатоле прежде всего эстетские и декадентские черты. Так, М. Перльман подчёркивает в заглавном герое искусственные причины его поведения: игру в любовь без надежды на продолжительные отношения и его постоянную саморефлексию, ставшую причиной слабости воли в нищевском её понимании. Поэтому, по мнению исследовательницы, Анатоль — образ странного любовника, склонного к болезненной и по сути умирающей любви, что приближает его к персонажам декадентских произведений [Perlman: 41]. Критик Х. Шайбле сравнил значение философии Э. Маха, выступившего с идеей иллюзорности человеческой личности («Я обречено на гибель»), с эпохальным нигилистическим утверждением Ницше о смерти Бога. Следствием философии Маха и Ницше, считает литературовед, стала потеря объективного понимания категорий человек, история, истина и верность. Вместо них появились преходящие «настроения», «ощущения» и «любовные забавы», ставшие объектом изображения в цикле пьес «Анатоль» [Scheuble: 43]. По мнению Ю. Фогель, импрессионистический герой Анатоль изменил существующие жанровые каноны, приблизившись к карикатурным средствам: на сцене ставятся ничем не примечательные любовные истории, как в «Анатоле», но не по драматическим правилам, а по эпическим. Выбирается самая обычная история, характерная для венской жизни, и в неизменных формах её общественного бытования она переносится на сцену [Vogel: 297].

Игровые правила цикла «Анатоль». Одноактные драмы Шницлера первоначально были названы автором «Верность». Драматические сцены с участием Анатоля, друга Макса и семи возлюбленных не имеют какого-либо значимого объединяющего события. Однако, по справедливому замечанию А.А. Куреленкова, полусвет австрийской столицы ярко представлен в цикле драм: «Шницлер изображает характеры и ситуации хорошо знакомой ему среды... Писатель создает социально-конкретные образы, в которых находят отражение черты, характерные для жизни определенных социальных групп Вены» [Куреленков].

Семь пьес создавались в разное время, а цикл был организован позднее в следующей последовательности: «Роковой вопрос» (1889), «Рождественские покупки» (1891), «Эпизод» (1888), «Сувенир» (1890), «Прощальный ужин» (1891), «Агония» (1890) и «Утро Анатоля перед свадьбой» (1888).

В первой пьесе «Роковой вопрос» Анатоль делится с Максом своей философией любви. Речь заходит об одной из возлюбленных Анатоля, которая клянется в любви, но Анатоль в этом глубоко сомневается. Поэтому дилемма «любит — не любит?» не дает ему покоя:

Анатоль. Я знаю, что она меня обманывает!.. <...> Когда я ее спрашиваю: любишь ты меня? — она говорит да — и говорит правду; и когда я ее спрашиваю — верна ли ты мне? — она опять говорит да — и опять говорит правду, потому что о других вовсе и не вспоминает — в этот момент, по крайней мере. И затем, разве хоть одна ответила тебе когда-нибудь: мой милый друг, я тебе неверна? [Шницлер]¹.

Друзья решили применить входивший в моду гипноз, чтобы узнать, любит ли девушка Кора Анатоля. Загипнотизированная Кора на первый вопрос, сколько ей лет, уверенно ответила: двадцать один, хотя Анатолю она представилась девятнадцатилетней. На вопрос, *любит* ли она Анатоля, Кора ответила утвердительно. Макс настаивал на третьем вопросе: верна ли Кора Анатолю? Ответ на этот вопрос Анатолю хотел услышать без присутствия Макса, чтобы «не возбуждать сострадания» друга. Макс удалился, но Анатолю так и не осмелился задать этот вопрос, боясь услышать от Кору: *не верна*. Возвратившийся Макс уверенно утверждал, что женщины врут даже в гипнозе. Анатолю же предпочёл жить приятной иллюзией.

В «Рождественских подарках» бывшая замужняя подруга Анатоля Габриэла, случайно встретив его — «легкомысленного меланхолика» — на улице Вены, пыталась помочь ему выбрать подарок для теперешней возлюбленной, об отношениях с которой Анатолю говорил крайне неопределённо: то ли она его *любит*, то ли *нет*:

Анатоль. «Нет» — сказанное вовремя, даже сорвавшееся с наиболее дорогих уст — я мог его перенести. Но «нет», когда глаза сто раз говорили «может быть», когда губы сто раз усмехались: «возможно», когда интонация голоса сто раз звучала: «наверное» — такое «нет» делает нас... Такое «нет» сводит нас с ума или делает озлобленными!

Габриэла попыталась воссоздать воображаемый портрет новой возлюбленной Анатоля, купила для неё цветы и просила передать следующие слова: «*Эти цветы, моя... милая девица, посылает тебе женщина, которая может быть умеет любить так же, как и ты, но которой на это не хватило храбрости*». Такое признание сильно раздосадовало Анатоля, но ненадолго.

Вереницу любовных походов Анатоля Макс назвал «эпизодами» (пьеса носит название «Эпизод»). Их накопилось у Анатоля большое количество. Однажды он принёс Максу большой пакет с письмами своих возлюбленных, чтобы сохранить их. Макс иронически заметил: «*Ибо они все, быть может, перестали любить тебя, но ни одна не перестала ревновать*». Для Анатоля, по мнению Макса, ценно лишь настроение, оставшееся после недолгих любовных встреч без утраты каких-либо иллюзий:

Макс. Не я просмотрел, что в ней было, а ты видел то, чего в ней не было. Из богатой, прекрасной жизни твоей души ты влил в ее ничтожное сердце свою фантастическую молодость и пыл, и то, что блестело в ней, было отблеском от **твоего** света.

Действительно, для Анатоля письма остались романтическими «воспоминаниями о блаженстве»:

Анатоль. Я представлялся себе великаном духа. Эти девушки и женщины — я растапывал их своими мощными шагами, которыми я шествовал по земле. Закон природы, думалось мне, — я должен идти через вас вперед.

Макс. Ты был бурным ветром, который сдувает лепестки... Не так ли?

¹ Здесь и далее тексты драм цитируются по: [Шницлер].

Анатоль. Да! Я шумно несся вперед. Поэтому-то я и думал: бедное, бедное дитя. Теперь оказывается, что я ошибся. Теперь я знаю, что я не принадлежу к великим мира и, что особенно грустно, — я помирился с этим. Но тогда!

Анатоль бесконечно идеализировал своих возлюбленных. Он с восторгом вспоминал о Бьянке — «волшебной» цирковой артистке и был уверен, что она его искренне *любила*. С Бьянкой был знаком и Макс. Он, напротив, видел в ней «одну из падших». Неожиданно Бьянка пришла на квартиру Макса, и Анатоль с ужасом увидел, что Бьянка его *не узнала*. Анатоль сломя голову убежал из квартиры. Макс показал Бьянке цветок, оставшийся в конверте Анатоля с момента встречи с Бьянкой. Она удивлённо спросила Макса: «*Значит, он любил меня?*». В финале Макс бросил конверт в камин, что было «мстью Макса за Анатоля», и попросил Бьянку рассказать о «похожем» любовнике в Петербурге.

Социальное положение Анатоля позволяло ему быть беззаботным и эгоистичным. Не смотря на ограниченность пространства, в котором происходят встречи Анатоля (его комната или комната возлюбленной, кабинет Макса), в пьесах создаются диалоги в духе разговорной венской драмы. Диалоги определяют в рефлексии героя на создавшуюся ситуацию черты его характера и психологию личности. Анатоля интересует только вопрос об искренности чувств своих возлюбленных (*любит?*), а их стереотипные ответы, граничащие с ложью, позволяют Анатолю усомниться в их чувствах (*не любит*).

Сохраняя свое положительное эмоциональное отношение к женщинам и цинично эксплуатируя их, Анатоль предельно эгоцентричен. В пьесе «*Сувениры*» ревность Анатоля достигла апогея в диалоге с возлюбленной Эмилией, на которой он был согласен жениться. Но случайно возник вопрос, кто является дарителем двух камней (рубина и бриллианта). Если рубин был подарен, по словам Эмилиии, матерью, то бриллиант связывал её воспоминания с первой юношеской любовью:

Анатоль. Письма, веера, тысячи безделушек, которые напоминали мне то время, когда мы не знали друг друга... Все это мы вместе с тобой бросили в огонь... Все кончено... Кончено между нами... О, как искусно ты играла! Как в лихорадке, будто с намерением отмыть всякое пятнышко от твоего прошлого, ты стояла здесь перед камином, когда листки, связки и разные безделушки пылали в огне... Как ты там плакала, — эти слезы просветления, слезы раскаяния... Глупая комедия! Видишь теперь, что все это было напрасно? Что я все же не доверял тебе?

Эмилия действительно не солгала Анатолю, поскольку он презирал всякую ложь и не простил бы ей обмана. Теперь Эмилиии пришлось признаться, что она «падшая», а бриллиант стоил больших денег. Анатоль бросил камень в камин, Эмилия торопилась разгрести пылающие угли. Со словами оскорбления Анатоль ушёл. От *любви* до *нелюбви* у Анатоля один шаг. Бескомпромиссность его поступка по отношению к женщине раскрывала его циничную ницшевскую философию.

Однако в следующей пьесе «*Прощальный ужин*» появляется актриса Анни с намерением «дать отставку» Анатолю, поскольку она безумно влюбилась в танцора Карла, и это было для неё судьбоносным событием. Отношения Анатоля с Анни, с точки зрения Анатоля, также подошли к финалу, и он до встречи с ней за ужином искал подходящие слова: с ней «скучно», и у него появилась новая подруга: «*Я не могу дальше вести*

двойную игру. Я теряю всякое уважение к себе!.. В конце концов я вновь влюблюсь в неё, когда она заплачет, — а тогда ведь я обману другую!»

Анатоль и Анни взаимно признались, что *не любили* друг друга и изменяли уже давно, говоря, однако, что *любили*. Анни обманывала Анатоля, считая себя «слишком ловкой», а Анатоля «слишком глупым». Он впервые открыто услышал об измене «любимой». Её роль по сравнению с прежними пьесами кардинально поменялась. Анатолю был обманут без какого-либо сомнения. Однако в истории взаимной *нелюбви* Анатолю нашёл себе утешение в том, что посчитал своё отношение к Анни «несколько менее *невинным*», поскольку был «недальновиден, как все мужчины».

В пьесе «Агония» перед зрителем предстал постаревший Анатолю: «*в пальто, с палкой*», он «*тяжело опускается в кресло*». Анатолю третий год исполнял роль любовника замужней женщины. В таком возрасте, иронически заметил Макс, он уже не страдал, а боялся «*медленного, постепенного, бесконечно печального увядания*». По его мнению, Анатолю переживал агонию любви: «*Теперь ты проделываешь нечто худшее, чем сама смерть — это что-то медленно отравляющее*». Но Анатолю не сдавался, хотя и называл себя «*ипохондриком любви*» [Schnitzler: 64]: он постоянно боялся заболеть меланхолией или каким-либо другим «заболеванием»:

Анатоль. Потому что среди этой бесконечной пустоты агонии бывают особенные, обманчивые моменты расцвета, когда все прекраснее, чем когда-либо было раньше!.. Никогда нет у нас такой огромной жажды счастья, как в эти последние дни любви, — и если тут случится какое-нибудь настроение, какое-нибудь случайное опьянение, что-нибудь почти ничтожное, переодетое в костюм счастья, мы не захотим срывать маску...

Замужней возлюбленной оказалась барышня Эльза. Она ненадолго заглянула к Анатолю, чтобы задать вопрос, *любит* ли он её? Взаимное объяснение в любви, однако, ставится Анатолю под вопрос: Эльза многим пожертвовала ради их любви, и в первую очередь, отношениями с мужем. Такое объяснение Эльзы убедило Анатоля в *нелюбви* к ней. Но необходимо было поддерживать иллюзию симпатии друг к другу (маску), считал он, хотя и признался, что это «глупо».

Заключительная пьеса «Утро в день свадьбы Анатоля» оставляет финал всего цикла открытым. Анатолю готовился к свадьбе. Макс планировал стать шафером. Друзья говорили о вчерашнем предсвадебном вечере, и Анатолю вспомнил «холодный поцелуй» невесты, почувствовал «озноб» и остался на зимней улице один:

Анатоль. Замерзая от холода! Тут я почувствовал ужасную боль от того, что я уже более не свободный человек, что я должен раз навсегда сказать «прости!» моей безмятежной, милой, сумасбродной, молодой жизни. Последняя ночь, сказал я себе, когда ты можешь вернуться домой, не будучи спрошен: где ты был?.. Последняя ночь свободы, приключений... Быть может любви!

За «прощальным ужином» последовал маскарад. Анатолю танцевал с «восхитительной брюнеткой» и «маленькой блондинкой», но одну «маску» он не распознал и наговорил ей много всего: «*Старую сказку: я уезжаю, скоро вернусь назад, буду вечно тебя любить*». Незнакомка восприняла слова Анатоля всерьёз и обещала никогда с ним не расставаться. Но это была не невеста, а вчерашняя «маска» — Илона, проснувшаяся теперь в соседней спальне. Как заметил Анатолю, «*женятся всегда на другой*». Ничего не подозревающая Илона предположила, что состоится свадьба Макса и хотела

увидеть даму Анатоля. Когда принесли свадебный букет цветов и отдали его Илоне, она призналась ему в любви:

Илона. *Ведь ты любишь меня.*

Анатоль. *К сожалению!*

Илона. *Как?*

Анатоль (кричит). *К сожалению!*

Илона. *Ты очень храбр, когда в другой комнате. В лицо этого не скажешь мне.*

Анатоль (открывает дверь, высовывает голову). *К сожалению!*

Илона (идет к двери). *Что это значит, Анатоль?*

Анатоль. *Это значит, что так не может вечно продолжаться!*

Илона. *Нет, мой друг, ты любишь меня и не можешь бросить меня.*

Анатоль. *Ты, верно, с ума спятила, моя милая. Я люблю тебя, — это прекрасно, — но навеки мы не связаны.*

Анатоль сообщил, что его ждёт невеста, и свадьба должна состояться сегодня. Он уходит. Илона безутешна. Практичный Макс успокаивает её: это не обман, не безумие и не оскорбление, — «это сама жизнь»:

Макс. *Главное здесь то, — что вовсе не вы — здесь — обманутая!*

Илона. *...?*

Макс. *К вам можно вернуться, ту можно покинуть! Теперь вы представляетесь мне совсем величественной — вы кажетесь мне женщиной, которая хочет отомстить нам за весь свой пол.*

Концовка цикла, хотя и очень робко, затрагивает важную общественную проблему, поднятую Х. Ибсенем в драме «Кукольный дом» (1879) — проблему женских прав по сравнению с мужскими. Подчинённая роль шницлеровских «милых девушек» осознаётся лишь Максом. В драме Шницлера сталкиваются официально принятые ницшевские воззрения на роль женщины в обществе, которые демонстрирует Анатоль, и естественные чувства куртизанок, что так же, как и в ибсеновской драме, провоцирует к дискуссиям на тему «новая женщина».

Заключение. Игровое начало цикла «Анатоль», построенное по правилам «любит — не любит?», обостряет восприятие открытого финала драмы: разрешить страдания Анатоля и его возлюбленных может только истинная любовь или стремление к истине, которую Анатоль заменяет иллюзией или обманом. Возможно, о чём говорит финал, Анатоль найдёт счастье в намеченном браке, что маловероятно. Возможно, Анатоль вернётся к Илоне, но будет ли он счастлив с ней? Кажущийся на первый взгляд «развлекательный» цикл Шницлера имел большой репертуарный успех в Австрии и Германии. В 2005 г. началась сценическая история цикла «Анатоль» Шницлера в России, в Санкт-Петербургском театре юного зрителя им. А. Брянцева — спектакль режиссера О. Рыбкина и художника И. Кутянского «Анатомия Анатоля». Критика высоко оценила сценическую интерпретацию цикла: актуальность драматургического материала для молодого зрителя, несмотря на «буржуазную пьесу» и психологические модели поведения прежних поколений. Констатируя «разрыв во времени и сознании», обнаруживается «современный взгляд театра, с позиции двадцать первого века, рассматривающего милый, уютный и такой нециничный цинизм века ушедшего» [Смирнова-Несвицкая].

Список источников

- Шницлер А. Анатолий. URL: http://az.lib.ru/s/shnicler_a/text_1893_anatol.shtml (дата обращения: 20.09.2022).
- Schnitzler A. Anatol // Schnitzler A. Reigen. Dramen und Erzählungen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1979. S. 5—89.

Список литературы / References

- Бар Г. Импрессионизм // Москвина Е. Символическая реальность. Статьи о немецкой и австрийской литературе. Переводы. М.: Глобал Ком; Языки славянской культуры, 2017. С. 269—275.
- (Bahr H. Impressionism, *Moskvina E. Symbolic reality. Articles about German and Austrian literature. Translations*, Moscow, 2017, pp. 269—275. — In Russ.)
- Жеребин А.И. Новеллы Артура Шницлера в контексте русской литературы // Шницлер А. Барышня Эльза: новеллы. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 5—20.
- (Zherebin A.I. Short stories by Arthur Schnitzler in the context of Russian literature, *Schnitzler A. The Young Lady Elsa: short stories*, St. Petersburg, 1994, pp. 5—20. — In Russ.)
- Кандель Э. Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М.: АСТ; CORPUS, 2016. 720 с.
- (Kandel E.R. The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present, Moscow, 2016, 720 p. — In Russ.)
- Куреленков А.А. Принципы построения характера в цикле одноактных пьес Артура Шницлера «Анатоль» // Проблемы характера в литературе зарубежных стран: сб. научных трудов. Свердловск, 1988. С. 49—59. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20190324-principy-postroeniya-haraktera-v-cikle-odnoaktnyh-pes?ysclid=lbhrdo765p406643160> (дата обращения: 16.11.2022).
- (Kurelenkov A.A. Principles of character building in the cycle of one-act plays by Arthur Schnitzler “Anatole”, *Character problems in the literature of foreign countries: collection of scientific papers, Sverdlovsk, 1988, pp. 49—59.* — In Russ.)
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 5—237.
- (Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra. A book for everyone and for no one, *Nietzsche F. Collected works: in 2 vols.*, Moscow, 1990, vol. 2, pp. 5—237. — In Russ.)
- Путинцева Т.А. Австрийский театр // История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1974. Т. 6. С. 295—334.
- (Putinceva T.A. The Austrian Theater, *History of the Western European theater*, Moscow, 1974, vol. 6, pp. 295—334. — In Russ.)
- Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. 223 с.
- (Slobodkin G.S. Viennese folk comedy of the nineteenth century, Moscow, 1985, 223 p. — In Russ.)
- Смирнова-Несвицкая. Анатомия Анатоля. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/39/premieres-39/anatomiya-anatolya/?ysclid=lbi0y37flo884481175> (дата обращения: 16.10.2022).
- (Smirnova-Nesvickaya M. Anatole ‘s Anatomy. — In Russ.)
- Троцкий Л. Об Артуре Шницлере. URL: http://az.lib.ru/t/trockij_l_d/text_1902_ob_arture_shnitzlere.shtml (дата обращения: 16.11.2022).
- (Troцкий L. About Arthur Schnitzler. — In Russ.)
- Фаритов В.Т. Онтология трансгрессии. Г.В.Ф. Гегель и Ф. Ницше у истоков новой философской парадигмы (из истории метафизических учений). URL: https://bookz.ru/authors/va4eslav-faritov/ontologi_159/1-ontologi_159.html?ysclid=lc2knk7fxh969374778 (дата обращения: 08.12.22).
- (Faritov V.T. The Ontology of Transgression. G.V.F. Hegel and F. Nietzsche at the origins of a new philosophical paradigm (from the history of metaphysical teachings). — In Russ.)

- Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М. Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. 458 с.
(Huizinga J. Homo ludens. In the shadow of tomorrow, Moscow, 1992, 458 p. — In Russ.)
- Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
(Tsvetkov Yu.L. Literature of Wiener Moderne. Postmodern potential, Moscow; Ivanovo, 2003, 432 p. — In Russ.)
- Цветков Ю.Л. Любовное чувство мимолётного героя в цикле драм «Анатоль» Артура Шницлера // Актуальные проблемы славянской филологии. Серия: лингвистика и литературоведение: межвузовский сборник научных статей. Бердянск: Бердянский державний педагогічний університет, 2013а. Вып. 27. Ч. 4. С. 274—284. URL: <https://dereksiz.org/lyubovnoe-chuvstvo-mimoletnogo-geroia.html> (дата обращения: 24.10.2022).
(Tsvetkov Yu. L. The love feeling of a fleeting hero in the drama cycle “Anatole” by Arthur Schnitzler, *Actual problems of Slavic philology. Series: Linguistics and literary studies: interuniversity collection of scientific articles*, Berdyansk, 2013a, iss. 27, pt. 4, pp. 274—284. — In Russ.)
- Цветков Ю.Л. Модернизм и постмодернизм: правила игры // Художественное слово в пространстве культуры: проблемы игрового начала. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2013b. С. 49—59.
(Tsvetkov Yu. L. Modernism and postmodernism: rules of the game, *Artistic word in the space of culture: problems of the game*, Ivanovo, 2013b, pp. 49—59. — In Russ.)
- Шопенгауэр А. О женщинах. URL: https://royallib.com/read/shopengauer_artur/o_genshchinah.html#0 (дата обращения: 09.03.2022).
(Schopenhauer A. About women. — In Russ.)
- Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. СПб.: Акад. проект, 2004. 380 с.
(Eco U. An Open Work: Form and Uncertainty in Modern Poetics, St. Petersburg, 2004, 380 p. — In Russ.)
- Perlman M. Arthur Schnitzler, Stuttgart: Metzler, 1987, 195 S.
- Scheible H. Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1996, 160 S.
- Vogel Ju. Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen, *Die Literarische Moderne in Europa*, Hg. von J. Piehotta, R.-R. Wuthenow, S. Rothemann, Bd. 2. *Formationen der literarischen Avantgarde*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 283—303.

Статья поступила в редакцию 10.12.2022; одобрена после рецензирования 17.12.2022; принята к публикации 20.01.2023.

The article was submitted 10.12.2022; approved after reviewing 17.12.2022; accepted for publication 20.01.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Цветков Юрий Леонидович — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, jzvetkow@mail.ru

Tsvetkov Yuriy Leonidovich — Doctor of Sciences (Philology), Professor of the Department of Foreign Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, jzvetkow@mail.ru