

Научная статья

5.9.2. Литературы народов мира

УДК 821(436).09"20"

EDN LRNVXE

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-2-122-128>

### ДРАМА АРТУРА ШНИЦЛЕРА «ЗЕЛЕНый ПОПУГАЙ»: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

**Коршунова Людмила Юрьевна**, кандидат филологических наук, Ивановский государственный энергетический университет им. В.И. Ленина, Иваново, Россия, [l\\_korshunova@mail.ru](mailto:l_korshunova@mail.ru), <http://orcid.org/0009-0002-1762-3573>

**Аннотация.** Статья посвящена одноактной пьесе Артура Шницлера «Зеленый попугай». Особенности жанра одноактной пьесы, пружиной драматического действия которой является диалог, и создание «театра в театре» позволило автору поставить множество вопросов в рамках небольшого по объему произведения. Структурным элементом драмы является параллелизм сюжетных линий, благодаря чему всесторонне освещаются магистральные для творчества писателя темы любви и смерти, реальности и иллюзии, правды и вымысла, игры и действительности. Доказывается, что смешение реальности и иллюзии способствует раскрытию образов персонажей, которые мыслятся как существа исключительно театрального дискурса, не могущие реализовать себя вне сцены. Эстетическое наслаждение от игры получает негативную коннотацию и приводит к самообману и неспособности определить свое место в реальной жизни. Смещение планов реального и театрального также сокращает дистанцию между сценой и зрительным залом, в результате чего на первый план выходит проблема рецепции пьесы реальным зрителем. Данный подход к созданию драматической формы становится все более актуальным в литературе XX века.

**Ключевые слова:** Артур Шницлер, игра, одноактная пьеса, действительность, иллюзия, гротеск, актер, зритель.

**Для цитирования:** Коршунова Л.Ю. Драма Артура Шницлера «Зеленый попугай»: проблематика и поэтика // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 2. С. 122–128. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-2-122-128>

Research Article

### ARTHUR SCHNITZLER'S DRAMA "DER GRÜNE KAKADU": PROBLEMATICS AND POETIC MANNER

**Liudmila Y. Korshunova**, Candidate of Philological Sciences, Ivanovo State Power University, Ivanovo, Russia, [l\\_korshunova@mail.ru](mailto:l_korshunova@mail.ru), <http://orcid.org/0009-0002-1762-3573>

**Abstract.** The article deals with Arthur Schnitzler's one act drama "Der grüne Kakadu". Numerous questions were raised in this small in volume play thanks to the genre of one act play in which the dialogue is the leading ground of dramatic action as well as theatre within a theatre structure. The structural dramatic element is the story lines parallelism, the most important problems of Arthur Schnitzler's work such as love and death, reality and illusion, truth and lie, play and actuality are covered from various perspectives. It has been proved that the confusion of reality and illusion helps to bring the features of characters to light – they represent only the theatrical discourse and are not able to realise their potential in real life. The aesthetic enjoyment of playing gets the negative connotation and makes for self-delusion and inability to find the place in real life. Thanks to translocation of real and theatrical the distance between the stage and audience are also reduced resulting in the reception problem proceeded by the offstage spectator as the main subject. The following approach to the creation of a dramatic work has become more and more relevant in the literature of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Arthur Schnitzler, play, one act drama, reality, illusion, grotesque, actor, spectator.

**For citation:** Korshunova L.Y. Arthur Schnitzler's drama "Der grüne Kakadu": problematics and poetic manner. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, No. 2, pp. 122–128 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-2-122-128>

Австрийский прозаик и драматург Артур Шницлер (1862–1931) обращался к глобальным темам любви и смерти, реальности и иллюзии, игры и действительности. Последняя оппозиция представляется наиболее интересной с точки зрения понимания мировоззрения писателя и специфики его творчества. Центральная тема многих произведений Шницлера – проникновение фантазий в реальную жизнь, влияние фантазии, игры и иллюзии на действительность и судьбы персонажей. Наиболее емко эти вопросы освещаются, на наш взгляд, в драматических произведениях писателя. А.А. Стрельникова полагает, что в эстетике группы «Молодая Вена», к которой принадлежал Шницлер, театр становится «многогранным, смыслообразующим понятием» [Стрельникова: 84]. Исследователь венского модерна Ю.Л. Цветков отмечает чрезвычайно плодотворные эксперименты с формой и стилем в театре на рубеже XIX–XX вв., основополагающим принципом которых является игра: «Игра господствует в театре рубежа веков, проявляясь в переигрывании известных сюжетов и в игровом манипулировании словами и звуковыми эффектами, в нарушении сценической иллюзии, создании «театра в театре» и смешении стилей различных писателей и разных эпох, а также в повышенном интересе к жизни актера» [Цветков: 366]. Экспериментирование в театре проявляется и в обращении к таким жанрам, которые долгое время не получали развития и являлись скорее периферийными. Так, одноактная пьеса в порубежную эпоху переживает подлинный расцвет, а Шницлер по праву считается мастером этого жанра. Большая часть его драматического наследия представлена именно одноактными пьесами.

Пьеса «Зеленый попугай» (1898) является, на наш взгляд, программной в творчестве писателя. Неудивительно, что она продолжает привлекать внимание исследователей. В то время как западные литературоведы все чаще подчеркивают социальную доминанту произведения, где личность находится под давлением социума [Lindner; Rys; Le Rider], отечественные ученые обращаются к эстетике игры, видя в игровом начале сущностную основу пьесы [Горбатенко: 77–78]. Действительно, Шницлер создал особое игровое пространство, которое позволило раскрыть и творчески осмыслить множество тем в их взаимосвязи. Создание игрового поля и особая роль театрального дискурса лежат в русле тенденций развития драматургии XX века [Вислова: 62].

Первое упоминание о работе над пьесой «Зеленый попугай» встречается в дневниках писателя 23 февраля 1898 г. [Schnitzler]. В письме своему французскому переводчику С. Эпштейну от 1 октября 1902 г. Шницлер упоминает, что пришел к идее создания пьесы, натолкнувшись в одной из газет на заметку об особом типе ночного заведения, где для увесе-

ления публики разыгрывались интермедии из жизни преступников [Schnitzler 2020: 2]. Свою роль сыграло и шестинедельное пребывание писателя весной 1897 года в Париже с его никогда не затихающей ночной жизнью [Schnitzler 2020: 3]. Материалы по Французской революции, равно как и имена многих персонажей Шницлер взял преимущественно из труда историка И. Тэна «Происхождение современной Франции» [Schnitzler 2020: 2]. В октябре 1898 г. состоялось чтение пьесы в присутствии писателей кружка «Молодая Вена», которое Шницлер оценил как свой «самый большой успех» [Schnitzler A. Tagebuch: 26.10.1898]. Пьеса была опубликована в журнале «Нойе дойче рундшау», а премьера состоялась в венском Бургтеатре 1 марта 1899 г. [Schnitzler 2020: 651–652].

«Зеленый попугай» – одноактная пьеса с подзаголовком «Гротеск». Время и место действия четко обозначены и сведены к минимуму. В авторской ремарке после списка действующих лиц сообщается: «Spielt in Paris am Abend des 14. Juli 1789 in der Spelunke Prosperes» [Schnitzler 1912: 92] – «Действие происходит в Париже, вечером 14-го июля 1789 года, в притоне Проспера» [Шницлер]. Четкое указание времени и места действия является излюбленным приемом Шницлера и служит усилению весомости происходящего. День падения Бастилии как нельзя лучше подходит для иллюстрации стирания грани между фантазией и жизнью. Вся наша жизнь – игра – принцип, которого Шницлер придерживался на протяжении всего творческого пути, – в данной драме достигает своего апогея.

Кабачок «Зеленый попугай», по названию которого озаглавлена пьеса, представляет собой мини-театр. Часть посетителей – актеры из труппы хозяина кабачка Проспера. Собственно публику представляют аристократы, которые испытывают острое эстетическое наслаждение, слушая грубости и угрозы в свой адрес «понарошку». Пьеса, таким образом, организована по принципу «театр в театре», представляющем собой частный случай «текста в тексте». Согласно Ю.М. Лотману, такая архитектура характеризуется «двойной закодированностью» определенных участков текста, благодаря чему обостряется момент игры в тексте и противопоставление «реального/условного»; текст-вставка приобретает черты повышенной условности, в то время как основное пространство текста начинает восприниматься как реальное [Лотман: 155–156]. Благодаря такой структуре создается параллелизм, проявляющийся как на уровне системы персонажей, так и на сюжетном уровне. События революционного Парижа представлены в восприятии персонажей как спектакль, а заведение Проспера как бы в миниатюре отражает исторические события. Убийство герцога – кульминационный момент произ-

ведения – сначала представляет собой одну из сцен спектакля Проспера, мастерски разыгранную ведущим актером труппы.

Австрийский драматург постоянно играет в подмену реального иллюзорным и наоборот, показывая, как тесно может переплетаться мир фантазии и реальность. Этот момент обозначен в самом начале пьесы: «Es ist ein seltsamer Ort! Es Kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen» [Schnitzler 1912: 86] – «Это – странное место. Сюда приходят люди, которые играют роль преступников, – и преступники на самом деле, хотя и не сознающие своей преступности» [Шницлер].

Кабачок «Зеленый попугай», действительно, странное и необычное место. Во-первых, как уже было сказано выше, это ночное заведение с увеселительным действием в виде импровизированного спектакля. И в этом плане оно предстает в глазах зрителей как место встречи представителей криминального мира. Однако в глазах революционеров и сочувствующих революции персонажей настоящими преступниками являются как раз аристократы – посетители кабачка. И наконец, в «Зеленом попугае» мы сталкиваемся с настоящим преступником – Грэнном, убившим свою тетку. Благодаря такой сложной организации создается ощущение зыбкости, «пограничности» данного места, где иллюзия и действительность множатся в восприятии актеров и зрителей.

У каждого из актеров есть свое амплуа, которое настолько ими овладевает, что они не в силах отграничить спектакль от реальности. Гастон, играющий вора-карманника, никогда прежде не воровавший, попадает на краже кошелька. Существует и обратная связь: к Просперу приходит Грэн и просит взять его в актеры. В отличие от Гастона, он от реальности хочет перейти к иллюзии: «Gaston... hat Verbrecher gespielt- und ist einer geworden – ich...» [Schnitzler 1912: 93] – «Гастон представлял преступников и стал преступником на самом деле, а я...» [Шницлер].

Однако фантазия и реальность в пьесе не равноправны. Авторские ремарки в массе своей направлены на то, чтобы зритель не был введен в заблуждение костюмами и поведением актеров. Конечно, пьесы создавались Шницлером преимущественно для театра, а не для чтения. На наш взгляд, однако, суть авторских ремарок не только в рекомендации постановщикам. Например: «Maurice und Etienne treten auf; sie sind wie junge Adelige gekleidet, doch merkt man, dass sie nur in verschlissenen Theaterkostümen stecken.» [Schnitzler 1912: 116] – «Входят Морис и Этьен. Они одеты молодыми аристократами, но трудно заметить, что на них потертые театральные костюмы» [Шницлер]. Кроме того, среди публики находится молодой аристократ Альбин, который недавно прибыл из провинции и не имеет представле-

ния о пресыщенных удовольствиях столичной жизни. Его реплики подчеркивают неоднозначное отношение автора к вторжению фантазий в реальную жизнь. Например, по поводу двух актрис: «Also bitte, erkläre mir, François, sind das anständige Frauen?» [Schnitzler 1912: 102] – «Пожалуйста, разьясни мне, Франсуа, – это порядочные женщины?» [Шницлер]

Несомненно, однако, и комический эффект реплик Альбина, который резко выделяется на фоне парижан, подобно «белой вороне». Таким образом, создается многоплановость восприятия событий драмы, построенной на непрерывной смене обыденного и театрального, трагического и комического.

Проводником Альбина в новый для него мир парижских удовольствий служит виконт Франсуа. Он дает Альбину различного рода пояснения, благодаря которым и реальный зритель может ориентироваться в причудливом переплетении иллюзорного и «реального» миров. Франсуа не только является зрителем, следуя правилам организации спектакля, но подчас и руководит актерами: «Ihr braucht noch nicht anzufangen, wartet, bis mehr Publikum da ist.» [Schnitzler 1912: 102] – «Можете не начинать пока, подождите, пусть соберется публика» [Шницлер]. Это восклицание относится не к персонажам импровизированного спектакля, а именно к актерам как субъектам профессиональной деятельности. В то же время в одной из сцен Франсуа своим вопросом помогает позабывшему свою роль актеру и отвечает на его монолог, как равноправный партнер. Франсуа свободно переходит с одного уровня пьесы (основной текст) на другой (текст-вставка), а также является посредником между миром сцены (на обоих уровнях) и реальной публикой.

Метатекстовые элементы по отношению к тексту-вставке вводятся не только через образ Франсуа. Шницлер привносит элементы режиссуры спектакля в первую очередь через хозяина кабачка. Несмотря на то, что театр Проспера построен на импровизации, хозяин умело аранжирует действия актеров труппы. Актеры также комментируют и оценивают как собственную игру, так и игру своих коллег: «Ich bin noch nicht in Stimmung. Ich mach' es später noch einmal, wenn mehr Leute da sind; du sollst sehen, Prospere; ich brauche Publikum» [Schnitzler 1912: 103] – «Я еще не в настроении. Я потом представлю еще раз, когда будет больше народу. Ты сам увидишь, Проспер; мне нужна публика» [Шницлер]. Элементы уровня основного текста могут стихийно возникать внутри текста-вставки, что, с одной стороны, создает взаимопроницаемость двух уровней организации текста, а с другой – способствует большей достоверности основного текста.

Сложная архитектура произведения создает трудности в определении его жанровой принадлеж-

ности. Пьесу трактовали по-разному: как разговорную драму [Perlmann: 52], «драму настроения» [Кириллова: 10], историческую комедию [Архипов: 350]. Интересно, что во время революции 1905–1907 гг. в России пьеса имела огромный успех, будучи воспринята именно как революционное произведение. Однако Шницлер высказывал недовольство переводчиками и постановщиками, которые неправильно трактовали пьесу [Schnitzler A. Tagebuch: 13.01.1906].

Хотя Ю.И. Архипов отмечал, что шницлеровские пьесы на исторические сюжеты приобретают определенное социальное звучание [Архипов: 350], А.С. Кириллова полагает, что исторический колорит служит писателю лишь фоном для изображения мыслей и чувств его современников [Кириллова: 10]. В. Неринг характеризует писателя как автора, весьма далекого от политики, за исключением проблемы антисемитизма [Nehring: 75]. По мнению критика, в пьесе «Зеленый попугай» дискредитируются не только революционные события, но и сами революционные идеи, которые могут быть всерьез восприняты лишь адептами революционного движения [Nehring: 77].

Действительно, события революционного Парижа отражены лишь через призму восприятия их хозяином кабачка и его посетителями: «Wein? Woher soll ich Wein nehmen, Grasset? Heut nacht haben sie ja alle Weinläden von Paris ausgeplündert. Und ich möchte wetten, dass du mit dabei gewesen bist.» [Schnitzler 1912: 83] – «Вина? Откуда мне взять вина, Грассе? Ведь сегодня ночью разграбили все винные погреба Парижа. Готов биться об заклад, что и ты участвовал в этом» [Шницлер]. Этот прием комически снижает значимость исторических событий и нивелирует жанр исторической драмы. В кульминации пьесы ведущий актер труппы – Анри – из ревности убивает любовника своей жены – герцога. Собравшиеся к тому времени в кабачке простолудины провозглашают актера «другом народа». Примечательно, что на роль орудия революции автор выбрал самого аполитичного персонажа. Анри мечтает уехать в деревню, вести тихую жизнь в кругу семьи.

Хозяин кабачка Проспер – также персонаж неоднозначный. Он ненавидит посетителей-аристократов и пришел к идее своего оригинального заведения, чтобы выказывать богачам презрение за их же деньги. Однако Проспер не собирается открыто симпатизировать революционному движению раньше, чем оно окончательно победит. Таким образом, события революционного Парижа комически обыгрываются, проходя сквозь призму восприятия актеров и посетителей кабачка. В этой связи особое значение приобретает авторский подзаголовок «гротеск». Гротеск в литературе является комическим приемом и проявляется в сочетании несочетаемо-

го – ужасного и смешного, реального и иллюзорного, безобразного и возвышенного [Шапошникова: 189]. Он может быть как юмористическим, так и трагическим. В данном случае исторические события представлены в восприятии персонажей как данность, которую они не в силах контролировать. У Шницлера, как и у других представителей «новой драмы», трагическое обнаруживает себя в повседневной ситуации; соединение бытового и курьезного с трагической стороной бытия рождает внутреннее напряжение пьесы, исходящее из специфики трагикомического конфликта.

Игровое начало пьесы находит отражение и в системе персонажей. По мнению А. Допплера, ключевым понятием в эстетике игры у Шницлера является самообман – плата актеров и зрителей за эстетизацию жизни и эстетическое наслаждение [Doppler: 13]. Настоящий преступник Грэн играет роль преступника из рук вон плохо, актер же при реальной попытке кражи сразу попадает. То же касается персонажей по ту сторону рамп. Аристократы, которых напрямую касаются события революционного Парижа, демонстрируют невозмутимость, воспринимая их как театр. Даже убийство герцога рассматривается ими как часть представления и несет определенную эстетическую нагрузку. Маркиза Северина заявляет: «Es trifft sich wunderbar. Man sieht nicht alle Tage einen wirklichen Herzog wirklich ermordet» [Schnitzler 1912: 126] – «Все удивительно сошлось одно к одному. Не каждый день можно видеть, как по-настоящему убивают настоящего герцога» [Шницлер]. Дважды повторенное в реплике слово «wirklich» (настоящий, действительно, в самом деле) служит здесь не столько попыткой выйти из мира иллюзий, сколько усиливает чувство эстетического наслаждения от представления. Северина, покидая кабачок, готовится к встрече с любовником, она сегодня «так приятно взволнована» («so angenehm erregt») [Schnitzler 1912: 127]. Смерть герцога становится «катализатором» любовных отношений, благодаря чему освещается еще одна магистральная тема творчества Шницлера – взаимоотношение любви и смерти.

Однако эстетическое наслаждение и иллюзия оборачиваются самообманом. Для актера всегда существует опасность слишком вжиться в образ, то есть идентифицировать себя полностью с персонажем. Это следствие формата театральных постановок. Так, Анри, привыкший быть на первых ролях, решает переделать под себя свою жену, хотя брак явно не ее стезя. В жизни вне театра он вряд ли найдет себе подходящее занятие, но рисует в мечтах идилическую картину жизни на природе в окружении верной жены и детей. Для своего заключительного представления Анри выбирает роль обманутого мужа и играет то, что давно уже произошло в действительности.

Так актер становится жертвой своей профессии. Его задача ввести игрой в заблуждение оборачивается самообманом.

Метафора игры имеет место не только на уровне структуры драмы, но и на уровне языка, где на первый план выходит противопоставление правды и лжи. Данная тема также является ключевой в творчестве писателя и находит воплощение во многих драматических и прозаических его произведениях. Важно подчеркнуть, что для актеров, которые своими сценическими миниатюрами раскручивают пружину драматического действия, правда и ложь являются понятиями не столько обыденного, сколько театрального дискурса. Актеры, играя роли, пользуются словами для создания определенного впечатления; грани, отделяющие правду и ложь, стираются. Своими ролями актеры создают определенное отношение к историческим событиям, которые зрители-аристократы воспринимают как спектакль. Однако этот спектакль на протяжении пьесы все больше выходит из-под контроля. Аристократы оказываются вовлеченными в представление, которое занимает все игровое пространство пьесы. На первый план, таким образом, выходит проблема рецепции драмы, восприятия ее реальным зрителем. Х.П. Байерсдёрфер справедливо отмечает, что в «сбивающем с толку спектакле» Шницлер критикует готовность зрителя к заблуждению, иллюзии, самообману [Bayerdörfer: 555]. Е.В. Соколова считает, что драматург использовал прием восприятия спектакля зрителем путем актуализации его исторической памяти. Благодаря такой организации пьесы в зрителе пробуждалось творческое начало, превращая его в одного из создателей спектакля [Соколова: 11]. Действительно, игровой принцип построения драматической композиции и «двойная кодификация», присущая «тексту в тексте», позволяет зрителю самому «творить спектакль» в своем сознании. При этом драматург постоянно играет с восприятием реципиента, последовательно стремится, с одной стороны, исключить возможность двоякого «прочтения» того или иного эпизода, с тем чтобы сильнее в любой момент ввести в заблуждение. В финале пьесы даже Франсуа и Проспер, на которых реальный зритель/читатель может ориентироваться в стремлении отделить иллюзию от реальности, полностью теряют опору. Квинтэссенцию происходящего на сцене драматург вкладывает в уста поэта Роллена: «Wirklichkeit geht in Spiel über – Spiel in Wirklichkeit.» [Schnitzler 1912: 114] – «Действительность переходит в игру, игра в действительность» [Шницлер].

Рассмотрев одноактную пьесу Шницлера «Зеленый попугай», мы можем сделать вывод, что структурный игровой принцип позволил автору осветить с различных позиций множество тем в рамках одно-

го небольшого по объему произведения. При этом ключевая проблематика – взаимодействие игры и реальности – не только пронизывает структуру произведения, определяя архитектуру текста, проявляясь на уровне сюжета, системы персонажей и языка, но и непосредственно влияет на рецепцию драмы зрителем и читателем. Эстетическое удовольствие от спектакля получает негативную коннотацию и в действительности может привести к иллюзии и самообману. Благодаря умелому экспериментированию со средствами и приемами драматического изображения, созданию «театра в театре», гротеска, граничащего с буффонадой, писатель вовлекает в действие и зрителя. Подобная трактовка имеет выход в литературу XX века, оставляя за читателем право на сотворчество.

### Список литературы

- Архипов Ю.И.* Венская школа «модерн»: Австрийская литература на рубеже XIX и XX веков // История всемирной литературы: в 8 т. Москва: Наука, 1994. Т. 8. С. 348–351.
- Вислова А.В.* «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. Москва: Рос. ин-т культурологии, 2002. 210 с.
- Горбатенко М.Б.* Одноактные пьесы Артура Шницлера: проблематика, поэтика, провокация // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы науч. конф. 8–10 нояб. 2013 г. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургской академии театрального искусства, 2014. С. 72–81.
- 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. URL: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st07-2023.pdf> (дата обращения: 17.04.2024).
- Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 148–160.
- Соколова Е.В.* Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 23 с.
- Стрельникова А.А.* Театр в эстетике группы «Молодая Вена» // Studia Litterarum, 2017. Т. 2, № 2. С. 80–103.
- Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. Москва; Иваново: Изд-во МИК, 2003. 431 с.
- Шапошникова О.В.* Гротеск // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. С. 188–190.
- Шницлер А.* Зеленый попугай: пер. З. Венгеровой. URL: [http://az.lib.ru/s/shnicler\\_a/text\\_1899\\_der\\_grune\\_kakadu.shtml](http://az.lib.ru/s/shnicler_a/text_1899_der_grune_kakadu.shtml) (дата обращения: 17.04.2024).

Bayerdörfer H.P. Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1972, No. 16, S. 516-575.

Doppler A. Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler. Doppler A. Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien, Europaverlag, 1975, S. 7-30.

Le Rider J. La representation de la Revolution francaise dans le piece Au perroquet Vert d'Arthur Schnitzler. *Austriaca*, 1989, No. 29, pp. 99-108.

Lindner A. "...Die uns nehmen, was uns gehört": On Gender and Economics in Schnitzler's 'Der grüne Kakadu'. *Austrian Studies*, 2019, vol. 27, pp. 149-162.

Nehring W. Arthur Schnitzler and the French Revolution. *Modern Austrian Literature*, 1992, vol. 25, No. 3/4, Special Arthur Schnitzler Issue, pp. 75-94.

Perlmann M.L. Arthur Schnitzler. Stuttgart, Metzler, 1987, 195 S.

Rys M. Grotteske Vorführungen: die Darstellung von Masse und Individuum in der Revolutionsgrotesken von Arthur Schnitzler (Der grüne Kakadu) und Rudolf von Delius (Robespierre). *Neophilologus*, 2016, No. 100, S. 611-629.

Schnitzler A. Tagebuch. URL: <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pmb30615.html/> (access date: 17.04.2024).

Schnitzler A. Der grüne Kakadu. Schnitzler A. Gesammelte Werke. Die Theater-Stücke. Berlin, Fischer, 1912, Bd. 1-4, Band. II, S. 81-127.

Schnitzler A. Der grüne Kakadu: historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Anna Lindner. Berlin, De Gruyter, 2020, 655 S.

## References

Arkhipov Iu.I. *Venskaia shkola «modern»: Avstriiskaia literatura na rubezhe XIX i XX vekov* [The Vienna's school «modern»: Austrian literature at the turn of 19 and 20 centuries]. *Istoriia vsemirnoi literatury: v 8 t.* [The history of world literature: in 8 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1994, vol. 8, pp. 348-351. (In Russ.)

Gorbatenko M.B. *Oдноактные п'есы Артура Шницлера: проблематика, поэтика, провокация* [Arthur Schnitzler's one-acter: problematics, poetic manner, provocation]. *Novaia drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploshcheniia: materialy nauchnoi konferentsii 8–10 noiabria 2013 goda* [The new drama on the cusp of the 19th and 20th centuries: problematics, poetic manner, ways of staging. Proceedings of the conference 8-10 of November 2013]. St. Petersburg, Saint-Petersburg Academy of Theatrics Publ., 2014, pp. 72-81. (In Russ.)

Kirilova A.S. *Poniatie «drama nastroeniia» v otechestvennoi kritike kontsa XIX – nachala XX vekov*

*na primere dramaturgii A. Shnitslera* [The concept of "mood drama" in native criticism at the turn of the 19-20 centuries by the example of Schnitzler's dramatic work]. *Russkaia filologiya i natsional'naiia kul'tura* [Russian philology and national culture], 2023, No. 2 (7), pp. 1-13. URL: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st07-2023.pdf> (access date: 17.04.2024). (In Russ.)

Lotman Iu.M. *Tekst v tekste* [Text within a text]. *Izbrannnye statyi: v 3 t.* [Selected articles: in 3 vols.]. Tallin, Aleksandra Publ., 1992, vol. 1, pp. 148-160. (In Russ.)

Sokolova E.V. *Igrovyie kontseptsii v dramaturgii epokhi modernizma: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia* [The concepts of play in the dramatic art of the Modernism period: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2009, 23 p. (In Russ.)

Strel'nikova A.A. *Teatr v estetike gruppy «Molodaia Vena»* [Theater in the aesthetics of the "Young Vienna" group]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, No. 2, pp. 80-103. (In Russ.)

Shaposhnikova O.V. *Grotesk* [Grotesque]. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts], ed. by A.N. Nikoliukina. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 188-190. (In Russ.)

Shnitsler A. *Zelenyi popugai* [The green kakadu], trans. by Z. Vengerovoi. URL: [http://az.lib.ru/s/shnicler\\_a/text\\_1899\\_der\\_grune\\_kakadu.shtml](http://az.lib.ru/s/shnicler_a/text_1899_der_grune_kakadu.shtml) (access date: 17.04.2024). (In Russ.)

Tsvetkov Iu.L. *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskii potentsial* [The literature of the Wiener Moderne. The postmodernism potential]. Moscow, Ivanovo, MIK Publ., 2003, 431 p. (In Russ.)

Vislova A.V. *«Serebrianyi vek» kak teatr: fenomen teatral'nosti v kul'ture rubezha XIX–XX vv.* [Silver Age as a theater: the phenomenon of theatricalism in the culture on the cusp of the 19th and 20th centuries]. Moscow, Ros. in-t kulturologii Publ., 2002, 210 p. (In Russ.)

Bayerdörfer H.P. Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1972, No. 16, S. 516-575.

Doppler A. Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler. Doppler A. Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien, Europaverlag, 1975, S. 7-30.

Le Rider J. La representation de la Revolution francaise dans le piece Au perroquet Vert d'Arthur Schnitzler. *Austriaca*, 1989, No. 29, pp. 99-108.

Lindner A. "...Die uns nehmen, was uns gehört": On Gender and Economics in Schnitzler's 'Der grüne Kakadu'. *Austrian Studies*, 2019, vol. 27, pp. 149-162.

Nehring W. Arthur Schnitzler and the French Revolution. *Modern Austrian Literature*, 1992, vol. 25, No. 3/4, Special Arthur Schnitzler Issue, pp. 75-94.

Perlmann M.L. Arthur Schnitzler. Stuttgart, Metzler, 1987, 195 S.

Rys M. Grotteske Vorführungen: die Darstellung von Masse und Individuum in der Revolutionsgrotesken von Arthur Schnitzler (Der grüne Kakadu) und Rudolf von Delius (Robespierre). *Neophilologus*, 2016, No. 100, S. 611-629.

Schnitzler A. Tagebuch. URL: <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pmb30615.html/> (access date: 17.04.2024).

Schnitzler A. Der grüne Kakadu. Schnitzler A. Gesammelte Werke. Die Theater-Stücke. Berlin, Fischer, 1912, Bd. 1-4, Band. II, S. 81-127.

Schnitzler A. Der grüne Kakadu: historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Anna Lindner. Berlin, De Gruyter, 2020, 655 S.

*Статья поступила в редакцию 30.07.2023; одобрена после рецензирования 06.05.2024; принята к публикации 13.05.2024.*

*The article was submitted 30.07.2023; approved after reviewing 06.05.2024; accepted for publication 13.05.2024.*