

МОТИВ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ В АВСТРИЙСКОЙ ПРОЗЕ XIX В.

© 2016 А. А. Стрельникова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 16 октября 2016 г.

Аннотация: В статье рассматривается развитие мотива театральной игры и театральности в художественной прозе Австрии на протяжении XIX в. Занимая особое место в австрийской культуре, театр становится формой, в которой осмысливаются важнейшие законы бытия и социума, и выступает в литературе Австрии важнейшей частью художественного мира А. Штифтера, Ф. фон Заара, П. Розеггера, М.-Г. Зафира. Мотив театральной игры анализируется в контексте литературного бидермайера, предложившего дидактический, юмористический и иронический взгляд на театральную культуру Вены. Мотивы маски, театральных подмостков, занавеса становятся устойчивыми атрибутами художественной структуры произведений австрийских писателей. Театральная игра принимает характер просветительно-поучительный (в романах Штифтера) или карнавальным (у Зафира), но в любом случае остается позитивной доминантой художественного мира писателей. Однако по-настоящему величественный спектакль, согласно миропредставлению наиболее вдумчивых авторов австрийской литературы, таких как А. Штифтер, разворачивается в природе, в ее пейзажах, в смене времен года, в противовес театрализованной и лицемерной жизни столичных салонов. Такая картина мира предстает в романе Штифтера «Бабье лето». Радостное наслаждение игрой во второй половине XIX в. перемещается из литературы в пространство венской оперетты, а игровой модус австрийской прозы сменяется к концу XIX в. тревожными мотивами и осмыслением жизни как трагифарсового театрального представления, выразившимися в новеллах М. Эбнер-Эшенбах и А. Шницлера и ознаменовавшими переход к философско-экзистенциальному пониманию театра в литературе австрийского модернизма.

Ключевые слова: Австрия, литературный бидермайер, театр, игра, Штифтер, Розеггер, Зафир.

Информация об авторе: Алла Алексеевна Стрельникова — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: a-strelnikova@mail.ru

THE MOTIF OF THE STAGE PLAY IN THE 19th CENTURY AUSTRIAN FICTION

Alla A. Strelnikova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 16, 2016

Abstract: The article discusses the evolution of the stage play motif in the Austrian fiction during the 19th Century. Occupying a special place in the Austrian culture, theater becomes a peculiar form of conceptualizing the most important issues of being and social life. Theater forms important part of the fictional world of such Austrian writers as A. Stifter, F. von Zaar, P. Rosegger, and M. G. Saphir. The essay analyzes the stage play motif in the context of literary Biedermeier and its didactic, humorous, and ironic views of the theatrical culture in Vienna. The motifs of the mask, the stage, and the curtain become permanent attributes in the works by Austrian authors. Theater plays are educational and instructive (as in the novels by Stifter) or carnivalesque (by Saphir), but in any case they remain a positively charged dominant in the fictional world of these authors. However, a truly magnificent performance, according to the most thoughtful Austrian writers such as A. Stifter, among its landscapes and changing seasons, as opposed to the theatrical and hypocritical salon life of the capital. This world view is prevalent, for example, in Stifter's "Indian Summer."

In the second half of the 19th Century, the joyful apprehension of stage play abandons literature for Viennese operetta. At the end of the 19th Century, the playfulness of the Austrian fiction gives way to disturbing motifs and tragic vision. We encounter an understanding of life as at once a tragic and farcical theatrical performance in the novels by M. Ebner-Eschenbach and A. Schnitzler which marked a transition to the philosophical and existential view of the theater, typical for the literature of Austrian modernism.

Keywords: Austria, Biedermeier literature, theater, stage play, Stifter, Rosegger, Saphir.

Information about the author: Alla A. Strelnikova, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow 121069, Russia. E-mail: a-strelnikova@mail.ru

В течение десятилетий, и даже столетий, с середины XVIII в., театр в Вене и многочисленных землях Австрийской империи оставался важнейшей частью жизни самых разных общественных кругов. Был ли это придворный венский Бургтеатр, где звучали мелодии Моцарта, или передвижной театр, например, группа Й. Страницкого, где актер, облачаясь в зальцбургский крестьянский наряд Гансвурста, попутно сколачивал подмости и приводил в порядок старую шарманку, была ли это мистерия или фарс, трагедия или арлекинада, театральное зре-

лице становилось событием¹. Его ждали, к нему готовились, и о нем еще долго вспоминали. Со временем театр стал настоящей страстью австрийцев, о чем свидетельствуют как непосредственные участники театральной жизни, так и многие сторонние наблюдатели. Немецкий писатель Г. Лаубе, который провел значительную часть жизни в Вене и почти два десятилетия возглавлял Бургтеатр, был убежден в том, что австрийская любовь к театру уникальна: «Для сценического искусства Австрия — сказочная страна. Если бы театр не был бы уже изобретен, его обязательно изобрели бы австрийцы» [6, с. 21].

Особое значение театр играет в художественном мышлении и искусстве австрийского бидермайера, одного из наиболее заметных явлений в культуре Австрии XIX в.² С бидермайером связано творчество писателей, которые в XX в. стали восприниматься как несомненные классики, выразившие ключевые черты австрийской национальной самобытности, — это А. Штифтер, Ф. фон Заар и др. В произведениях этих авторов сильное живописное начало, выступившее неотъемлемой чертой их художественного стиля, сочетается с эстетикой театральности и идеей театрализации действительности. При этом важно подчеркнуть, что писатели, о которых идет речь, обыгрывали театральные приемы почти исключительно в прозаических произведениях, и почти не создавали произведений драматургических, избегая театральных кругов венской жизни.

Как отмечает автор исследования об австрийском бидермайере Г. А. Лошакова, «отказываясь постепенно от театрального опыта предшествующей классицистической эпохи, писатели бидермайера не разрывали с ней связь в художественной практике». «Театральность», по наблюдению исследователя, «перемещается в сферу изображения природы, в пейзаж, и становится неотъемлемой образной функцией» [2, с. 14].

Устойчивая традиция разворачивать события произведений в пространстве театра, концертного зала, домашнего спектакля, салонных «живых картин», во время музицирования или декламации прочитывается в произведениях австрийских писателей на протяжении всего XIX в. В романах А. Штифтера, новеллах Ф. фон Заара, М. Г. Зафира, М. фон Эбнер-Эшенбах подобное место действия выступает сюжетным антуражем, создавая естественный фон для событий, происходящих в музыкальной и театральной столице Австрии.

¹ Истории австрийского театра посвящено много работ, среди них: [6; 11; 12; 14].

² Литературный бидермайер стал предметом внимания зарубежных и отечественных исследователей несколько десятилетий назад: [4; 13]. В последние годы немецкий и австрийский бидермайер рассматривался как самостоятельное явление в ряде отечественных научных работ: [3; 7]. Как правило, проблемы театральности в поэтике бидермайера не становились предметом отдельного исследования.

Театр в этих новеллах и романах редко представляет собой нечто большее, чем неотъемлемую часть жизни венцев, и является реальией, столь же само собой разумеющейся, как деревня, горы и лес в литературе о крестьянах. Однако оттенки подачи театра у авторов различны. Так, Петер Розеггер (1843–1918) в рассказе «Театральный успех» с юмором изображает околотеатральные интриги и страсти, которые разгораются вокруг самой нелепой постановки. В ней задействована любимица публики, которая так хороша, что из-за нее «дерутся на кинжалах из папье-маше, стреляются холостыми зарядами из пистолетов и осушают пустые кубки с ядом» [5, с. 405]. А сама трагедия, написанная напыщенным языком, столь смешна, что публика принимает ее за удачную пародию на героические сюжеты. Настоящая же драма разворачивается в зрительном зале, где в роли невольного актера выступил автор пьесы, на которого направлено все насмешливое внимание, а драматургическое «действие» заключается в развитии реакции публики — от негодования к неистовому смеху. В творчестве Розеггера юмористическая и ироническая оценка театра неизменна, ею вызван и его отказ от драматургического творчества, поскольку, по собственным словам писателя, ему противна погоня за эффектами и внешним успехом.

Сложное отношение к театру у классика австрийской литературы Адальберта Штифтера (1805–1868) — в его художественном мире крайне редко можно обнаружить эпизоды, связанные с театром, при том, что живопись, архитектура, скульптура, поэзия и музыка выступают постоянными темами размышлений автора и его персонажей, становятся важной частью фабулы почти каждого произведения писателя. В размеренном мире Штифтера театр явно представляет собой определенную опасность, воспринимаясь как в высшей степени действенное средство для воспитания личности, но в своих последствиях непредсказуемое. Герой итогового романа Штифтера «Бабье лето» (“Der Nachsommer,” 1857) вспоминает, что в детстве отец не разрешал ему ходить на спектакли, поскольку «от этого у детей непосильно возбуждается воображение, они приписывают себе всякие произвольные чувства и становятся потом жертвами желаний или даже страстей» [9, с. 149–150]. Кроме того, театр воспринимается преимущественно как развлекательное учреждение — для детей в романе запрету подлежат оперы, балет, а также народный театр венских предместий, не укладывающийся в рамки высокого, придворного Бургтеатра.

Герой романа Штифтера сознательно дистанцируется от театральной суеты, когда отправляется в Бургтеатр: он идет один, в своей повседневной одежде и, в отличие от большинства театралов, пешком, а не в экипаже, и не имеет привычки разглядывать зрителей. Но и пье-

са, которую смотрит герой в этом единственном театральном эпизоде «Бабьего лета», выбрана автором не случайно — это шекспировский «Король Лир». Шекспир несопоставим в романе с пониманием театра как чисто эстетического и игрового наслаждения — он способен пробудить в человеке лучшие чувства. На этом спектакле герой романа впервые испытывает глубокие переживания. В сдержанном мире Штифтера театральная сцена становится единственно возможным местом, где разыгрываются шекспировские страсти, столь контрастирующие с замкнутой, неспешной и скромной жизнью героев романа. Спектакль производит на молодого героя сильнейшее впечатление и переживается им как абсолютная иллюзия реальности: «...спектакля не было и в помине, передо мной была самая действительная действительность» [9, с. 153]. И если по дороге в театр герой удивлялся тому, что под холодным дождем люди «устремлялись в этот неприветливый вечер куда-то, где будет разыграна какая-то выдуманная история» [9, с. 151], то с первых же минут спектакля он забывает о том, что находится в театре. Шаг за шагом потрясенный зритель проживает пьесу вместе с персонажами драмы вплоть до самой развязки, и в романе таким образом появляется весьма подробный, но при этом взволнованный пересказ сюжета и фабулы «Короля Лира».

Подробнее эту пьесу пересказал, пожалуй, только Л. Н. Толстой полвека спустя в своем эссе «О Шекспире и драме» (1904), но при этом, как известно, дав ей крайне негативную характеристику и подчеркнув противоестественность, искусственность драматургического действия и поступков персонажей. У Штифтера же, напротив, достоинством трагедии и описанного в романе спектакля выступает подлинность чувств, их «нетеатральность», исчезновение границ между зрителем и сценой. Впоследствии, в литературе рубежа XIX–XX вв., в театральных сценах прозаических произведений часто подчеркивается именно их стилизованная условность и обыгрывается мотив переноса театральной реальности за пределы сценического пространства.

Сдержанное и строго разборчивое отношение к театру не помешало Штифтеру прибегнуть к изящному театрализованному ходу в фабуле своего романа. Именно в зрительном зале театра герой впервые видит девушку, с которой так тесно вскоре будет связана его жизнь, но не узнает ее впоследствии. Вводя в роман свою таинственную незнакомку, впервые появившуюся в ложе партера при свете газовых рожков, Штифтер обыгрывает мотив сценического выхода, предвосхищая театральные вариации в литературе рубежа XIX–XX вв.: игры и маски. Вместе с тем эта «игра» настолько скромна, благородна и целомудренна, как и сами персонажи романа, что придает лишь тонкие нюансы повествованию.

Австрийская культура неразрывно связана с театральной темой и в представлении многих немецких авторов, особенно тех, кто жил в южной Германии. Так, Э. Мёрике развернет действие своего рассказа о Моцарте на просторах Австрийской империи и с неизменным выходом в театральную реальность. В новелле «Моцарт на пути в Прагу» (1855) звучат грустные ноты, нежно и хрустально раздающиеся на фоне красочных воспоминаний венского композитора о неаполитанском спектакле, увиденном им в ранней юности. Яркая феерия на воде и плоды померанцевого дерева, «золотые шары», источающие в воспоминаниях Моцарта аромат счастливой, праздничной эпохи, подобны иллюзии, оттеняемой предчувствиями скорой смерти композитора. Так волшебное воспоминание о спектакле соприкасается со смертью, превращаясь в таинственные чары. Мотив причудливого синтеза спектакля, сна и смерти станет распространенным в австрийской литературе рубежа веков.

Театральная тема на протяжении всего XIX в. находила воплощение в мотивах маскарада и игры, которые неизменно сопровождали жизненные перипетии персонажей многих австрийских авторов, но трагическая нота, в отличие от литературы конца века, по большей части не была им свойственна. Так, эти мотивы могли придавать повествованию напряженность и таинственность, с тем чтобы, в конце концов, все карнавальные маски были сброшены, и справедливость и порядок восстановлены.

Охотно прибегал в своей прозе к карнавальным сюжетам и приемам Фридрих Хальм (1806–1871). Являясь в течение многих лет интендантом придворных венских театров и успешным драматургом (одна из пьес Хальма, «Гладиатор из Равенны» / “Der Fechter von Ravenna,” 1854 — в русском переводе «Равеннский боец», шла и в московском Малом театре на рубеже веков), он умело использовал сценические элементы для усиления интриги, чаще всего связанной с любовной, наследственной или семейной тайной. Его произведения, проникнутые колоритом венгерской, итальянской или древнеримской жизни, выдержаны в театрализованном стиле, черпающем свет и сумрак своих красок из Ренессанса, готики и романтизма. Венецианский карнавал масок мы можем наблюдать в новелле «Дом на Веронском мосту» (1864), где мелькают маски и полумаски, разгуливают персонажи комедии дель арте. Здесь стареющий муж ведет на карнавале изощренную игру, подстраивая встречу своей жены с молодым человеком в надежде получить наследника. В финале же все интриги разгаданы, карнавал окончен, и любовь торжествует над игрой.

Но еще чаще театральные мотивы, связанные с ситуациями подмены, переодеваний, забавных недоразумений и курьезной путаницы, носили комический и праздничный характер. В середине XIX в.

эти мотивы нередко появлялись в юмористических рассказах и фельетонах. Радостной, изящной и легкомысленной игрой наполнены рассказы Морица Готлиба Зафира (1795–1858), выходца из венгерской провинции, обосновавшегося в Вене после странствий между Будапештом, Прагой и Берлином. Зафир был сведущ в вопросах театральной и салонной жизни, выступая долгое время сотрудником, а потом редактором венской «Театральной газеты». Обыгрывая в своей прозе приемы ренессансных комедий и народного венского театра, он погружает читателя в атмосферу легкого флирта, любовной игры и веселых заблуждений. Чуть не вся Вена становится у Зафира сценической площадкой для беззаботных и беззлобных розыгрышей, в которых угадывается эстетика зарождающейся венской оперетты. В рассказе «Две карнавальные ночи» (1834) происходит путаница карнавальных костюмов, и герои пускаются на поиски двух девушек — «летучих мышей», но находят венских красавиц маскарадного бала, чья красота сопоставима с античной. Никакие недоразумения не могут помешать героям наслаждаться «городом вечного воскресенья» — Веной. Напротив, все неудачи воспринимаются как часть веселого водевиля, в котором игра и случай никогда не позволят скучать: таковы рассказы «После дождя — солнце», «Веснушчатый день», «Двусмысленный зонтик».

К концу XIX в. такие жизнерадостные мотивы постепенно вытесняются, всецело переходя в распоряжение венской оперетты: «Летучая мышь» И. Штрауса, «Грезы вальса» О. Штрауса, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Цыган-премьер» И. Кальмана и мн. др. Вторая половина XIX в. прошла под знаком оперетты и других сценических жанров, близких массовой культуре и обладающих особенно яркой зрелищностью и гипнотическим эффектом.

По мнению австрийского исследователя М. Чаки, венские опереточные театры становились средством спасения от разочарований и неудовлетворенности. В них можно было бежать, «скрывшись от повседневных забот в темноте зрительного зала» [8, с. 277]. Огромный успех, расцвет и востребованность оперетты, как и большинства театрально-игровых форм «легких» жанров, были обусловлены ее компенсаторными функциями, поскольку зрителю на эмоциональном уровне сполна возмещалось всё, чего он не находил в повседневной реальности — стабильной, солидной и скучноватой. На сцене не было недостатка ни в «торжестве справедливости», ни в «жути» [8, с. 72, 31], пусть даже и то, и другое было «кукольным». На этот счет исчерпывающе высказался отечественный германист А. И. Жеребин, когда писал об австрийской либеральной буржуазии, обманутой в своих надеждах и ожиданиях. По словам исследователя, она «меняет место в парламенте на кресло в театральном партере

и нейтрализует непоправимую действительность, отождествляя ее с театральным представлением по общему признаку иллюзорности: жизнь, осмысленная как театр, не внушает страха и не требует ответственности» [1, с. 32].

По мнению многих критиков венской действительности конца XIX в., подмена жизни театром и легкомысленной игрой распространялась на все государственные начинания, на позиционирование человеком себя в обществе, взаимоотношения, самосознание и формировала эпоху. Согласно известному выражению австрийского писателя Г. Броха, «веселый Апокалипсис» вихрями вальса закружил над Веной конца века, а внутри этого вихревого столба царил вакуум [10, с. 175], в котором растворились все ценности австрийской культуры, упущенные в маскарадном и легкомысленном спектакле последних десятилетий существования Австро-Венгрии, безвозвратно проигранные — во всех смыслах этого слова — духу времени.

Подозрительное и недоверчивое отношение к театру, выработавшееся, видимо, вследствие развлекательного репертуара венских театров и упрочения оперетты, присуще и некоторым писателям конца XIX столетия.

Еще А. Штифтер, отворачиваясь от венской салонной реальности и насыщенной театральной повседневности столицы, пристально всматривался в богемские и альпийские ландшафты, как делал это со времен учебы в монастыре Кремсмюнстера, рисуя окрестные пейзажи, и затем в течение всей жизни. Именно в природе — ее закатах и рассветах, суровых горных зимах, сменяющихся весенней прозрачностью, летней благодатью и осенней тишиной — видел он подлинный спектакль мира, бесконечный и всегда великий. Природа стала для Штифтера частью мироздания и вечности, воплощением грандиозной мистерии бытия, носящей, в сущности, религиозный характер.

Близким к такому было и миропонимание Р.-М. Рильке, который считал, что к истине художник приближается тогда, когда научается видеть в человеке таинственную силу и великий покой природы, и когда смотрит на пейзаж как на сакральное действие. Таков, например, согласно Рильке, немецкий живописец Рунге, выходящий из дома затемно, чтобы «видеть каждую сцену могучего спектакля» восхода солнца.

В австрийской литературе рубежа веков происходит сдвиг в игровой эстетике, подчиняющейся мировосприятию *fin de siècle*, когда мотивы декораций, маскарада, заблуждений, оставаясь неизменными и важнейшими составляющими произведения, выступают как воплощение неразрешимой сложности бытия, превращая человека в игрушку судьбы и случая. «Комедия ошибок» оборачивается страшной фатальной трагедией, а игра оканчивается смертью.

В новелле Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916) «Сжечь, не распечатывая» (1901) целая вереница недоразумений и совпадений сплетается вокруг героев, приводя их к дуэли с непоправимым финалом: гибель одного столь же трагична, как и безнадежное отчаяние другого, слишком поздно узнавшего, какую «шутку» сыграл с ним случай вместе с его собственной эгоистичной подозрительностью. В глазах героя, только что похоронившего жену, его друг выглядит актером, умело скрывающим свою давнюю связь с ней. Главным аргументом в глазах ревнивца становится пачка писем, найденная в письменном столе жены. На пачке указано «сжечь, не распечатывая» и после выполнения воли покойной письма становятся мучительным наваждением для героя, лишь в финале, уже после дуэли, узнающего, что они не имели к его жене ни малейшего отношения. Социально-психологический спектакль разыгрывается также и в другом масштабе — на похоронах жены, которые были проведены со всей пышностью, полагающейся ей по происхождению и статусу мужа, когда скромную женщину «нарядили в последний путь, словно на бал». Присутствующие же выражают вдовцу «искреннее» сочувствие, прекрасно зная, что он давно охладил к жене и тяготился ею болезнью, а вечер ее смерти провел на балу в венской артистической среде. Направляясь к фамильному склепу, участники похоронной процессии, чтобы скоротать время в поезде, садятся за игру в покер.

В то же время с опустошением жизни все большее место в ней занимают различные «игры», организованные по строгим и традиционным правилам, подобные неким ритуалам, которые создают видимость устойчивости общественного порядка, даже если сами они обществом по привычке и по видимости порицаются — это карточная игра, дуэль, скачки, охота, адюльтер. К ним, соответственно, прилагаются костюмы, маски и прочие «бутафорские» атрибуты: офицерский мундир, прощальное письмо накануне дуэли, букеты и шоколад, экипаж для тайных встреч или съёмная комната для свиданий с неизменными пианино и цветами и т. д.

Но и эти привычные атрибуты теряют устойчивость, обнаруживая свою декоративность, за которой скрывается страшная пустота. Так, Артур Шницлер (1862–1931) наделяет предметы, относящиеся к любви или флирту, поистине смертельной силой, и они становятся единственной реальией, отделяющей любовь и игру от смерти. Букетик гвоздик и фиалок, который получает почтой герой новеллы «Цветы» (1894), послан ему бывшей возлюбленной незадолго до ее смерти. Герой не может избавиться от ощущения, что это обращение к нему из потустороннего мира, и всё в этом скромном букете напоминает ему о смерти: узкая коробка, в которой прибыли цветы, про-

изводит впечатление гроба, а увядающие и осыпающиеся, они, эти «мертвые цветы», подобны кладбищенским.

В новелле «Мертвые молчат» (1897), наскочив в темноте на незамеченную преграду, фиакр — это неизменное место свидания всех венских влюбленных, имеющих основания скрывать свою связь, становится причиной гибели молодого человека, только что обнимавшего свою подругу. В новелле «Прощание» (1896) молодой человек в нетерпении ждет свою замужнюю возлюбленную на свидание и расхаживает перед ее окнами, еще не зная, что она — совсем рядом — лежит при смерти.

Смерть вхожа в любые «игры» шницлеровского общества: она неизменно разыгрывается и выпадает, словно заколдованная карта, во всех случаях — ею оканчивается дуэль, охота, картежная игра, легкий флирт. Игра смерти проникает в мир любви и адюльтера. В новеллах Шницлера заявляет о себе уже совершенно иная трактовка театральной игры, которую привнесла в австрийскую литературу группа «Молодая Вена», куда входил и А. Шницлер. Настроение тревоги и недоверия к основам бытия, казавшимся еще недавно столь прочными, побудили в эпоху «конца века» к пересмотру образа театра и появлению нового звучания мотива театральной игры в литературе Австрии XX в. Времена гармоничного, несколько простодушного и «сказочного» австрийского театра, каким знала его Европа в XIX в. и каким не без гордости видели его сами австрийцы, уходят в прошлое. Но именно А. Штифтер, а также М.-Г. Зафир, Ф. фон Заар сделали театр непременной составляющей своих произведений, осмысливая театр как образ, выражающий австрийское стремление к игре и театрализации жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Жеребин А.И. На рубеже веков // История австрийской литературы XX века / отв. ред. В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 1. С. 22–51.
- 2 Лошакова Г.А. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2014. 46 с.
- 3 Лошакова Г.А. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2014. 427 с.
- 4 Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
- 5 Розеггер П. Театральный успех // Австрийская новелла XIX века / сост., вступ. статья и комментарии Т.Путинцевой / пер. с нем. М.: Гос. издат. худож. лит., 1959. С. 402–412.
- 6 Слободкин Г. Венская народная комедия XIX в. М.: Искусство, 1985. 224 с.
- 7 Стрельникова А.А. Литература эпохи бидермейера и Реставрации: Й. Эйхендорф, Э. Мёрике, А. фон Платен // История немецкой литературы. Новое и Новейшее время / отв. ред. Е. Дмитриев. М.: РГГУ, 2014. С. 493–509.

8 Чакл М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2001. 348 p.

9 Штумфтер А. Бабье лето / пер. с нем. С. Апта. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 616 с.

10 Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit // Broch H. Kommentierte Werkausgabe / hrsg. von P. M. Lützel. Fr/M, 1986. Bd. 9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–284.

11 Hadamowsky F. Wien-Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieg. Wien: Jugent & Volk, 1988. 825 p.

12 Schmidt L. Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes. Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1980. 358 p.

13 Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. In 3 Bdn. Stuttgart: Metzler, 1980. 1162 p.

14 Sturm A. Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert. Wien: H. Böhlau, 1964. 199 p.

REFERENCES

1 Zherebin A. I. Na rubezhe vekov [At the turn of the century]. *Istoriia avstriiskoi literatury XX veka* [The history of Austrian literature of the 20th Century], ed. V. D. Sedel'nik, Moscow, IMLI RAN Publ., 2009, vol. 1, pp. 22–51. (In Russ.)

2 Loshakova G. A. *Khudozhestvennaia proza biedermeiera v Avstrii: zhanry i poetika: avto-ref. na soisk. uch. step. d.f.n.* [The artistic prose of the Biedermeier in Austria: genres and poetics: The abstract of the thesis for the degree of Doctor of Philology]. Novgorod, 2014. 46 p. (In Russ.)

3 Loshakova G. A. *Khudozhestvennaia proza biedermeiera v Avstrii: zhanry i poetika: Diss. na soisk. uch. step. d.f.n.* [The artistic prose of the Biedermeier in Austria: genres and poetics: The thesis for the degree of Doctor of Philology]. N. Novgorod, 2014. 427 p. (In Russ.)

4 Mikhailov A. V. *Problemy analiza perekhoda k realizmu v literature XIX veka* [The problems of the analysis of transition to realism in the 19th Century literature]. Mikhailov A. V. *Iazyki kul'tury* [Languages culture], Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 43–111. (In Russ.)

5 Rozegger P. Teatral'nyi uspekh [Theatrical success]. *Avstriiskaia novella XIX veka* [The Austrian novel of the 19th Century], sost., vstupil. stat'ia i kommentarii T. Putintsevoi. Moscow, Gos. izdat. khudozhestvennoi literatury Publ., 1959, pp. 402–412. (In Russ.)

6 Slobodkin G. *Venskaia narodnaia komediia XIX v.* [Viennese folk comedy of the 19th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 224 p. (In Russ.)

7 Strel'nikova A. A. Literatura epokhi biedermeiera i Restavratsii: I. Eikhendorf, E. Merike, A. fon Platen [The literature of Biedermeier and Restoration: J. Eichendorff, E. Mörike, and A. von Platen]. *Istoriia nemetskoj literatury. Novoe i Noveishee vremia* [The history of German literature. Modern and contemporary times], ed. E. Dmitrieva. Moscow, RGGU Publ., 2014, pp. 493–509. (In Russ.)

8 Chaki M. *Ideologiya operetty i venskii modern. Kul'turno-istoricheskii ocherk.* [The ideology of operettas and Viennese Art Nouveau. A cultural and historical essay]. St. Petersburg, Izd-vo imeni N. I. Novikova Publ., 2001. 348 p.

- 9 Shtifter A. *Bab'e leto* [The Indian summer], per. s nem. S. Apta. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1999. 616 p.
- 10 Broch H. *Hofmannsthal und seine Zeit* // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. hrsg. von P. M. Lützel. Fr/M, 1986. Bd. 9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–284.
- 11 Hadamowsky F. *Wien-Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien, Jugend & Volk, 1988. 825 p.
- 12 Schmidt L. *Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes*. Wien, Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1980. 358 p.
- 13 Sengle F. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. In 3 Bdn. Stuttgart, Metzler, 1980. 1162 p.
- 14 Sturm A. *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert*. Wien, H. Böhlau, 1964. 199 p.