

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

DOI 10.37386/2305-4077-2021-3-226-238

О. А. Журавлева¹

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДРАМЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ XVIII–XIX ВВ.

В статье анализируются жанровые особенности и предпосылки развития несценической драмы в романтической литературе на рубеже XVIII–XIX вв. Драма для чтения понимается в качестве устойчивой литературной формы, наследующей драматические и эпические родовые черты и представляющей собой разновидность драматического жанра, автором не предназначенную для постановки на сцене. Исследуются литературные и внелитературные факторы, повлиявшие на становление жанра, а также поднимается вопрос его легитимности. Решающая роль в либерализации драматической формы и трансформации ее понимания автором отводится роману и связанной с ним тенденции романизации. Материалом для исследования послужили пьесы П. Б. Шелли, Ф. Шиллера, В. Гюго, С. Мелларме.

Ключевые слова: несценическая драма, Lesedrama, closet drama, антитеатральность, романизация, прозаизация, воображаемое, романтизм

O. A. Zhuravleva

Samara National Research University

THE PROBLEM OF GENRE IDENTIFICATION OF THE CLOSET DRAMA OF 18TH-19TH CENTURIES

The article analyzes the genre features and preconditions for the development of non-stage drama in romantic literature at the turn of the 18th-19th centuries. Closet drama is understood as a persistent literary form that inherits dramatic and epic generic features and is a kind of dramatic genre that is not intended to be staged. The author also analyzes the literary and non-literary factors that influenced the formation of the genre, and raises the question of its legitimacy. The author assigns a decisive role in the liberalization of the dramatic form and transformation of its understanding to the novel and the tendency of romanization associated with it.

Keywords: non-stage drama, Lesedrama, closet drama, romanization, prosaization, imaginary, romanticism

Традиционным является понимание жанра в качестве устоявшейся, затвердевшей формы, в то время как все формы, так или иначе проявляющие себя как становящиеся, неготовые, получают статус внежанровых. Этот взгляд справедлив для периодов господства риторического искусства, но обнаруживает

¹ Ольга Алексеевна Журавлева, аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева.

свою несостоятельность в периоды масштабной перестройки жанровой системы, когда проницаемость и условность межжанровых границ, а также тесное взаимодействие родовых форм позволяют говорить о процессах эпизации, драматизации, лиризации и т.д. художественных форм. На рубеже XVIII–XIX вв. в западноевропейской литературе, преимущественно в Англии и Германии, но также во Франции, Италии, России, процесс романизации драматической формы приводит к распространению несценического типа драмы, которая получает название «closet drama» в Англии, «Lesedrama», «Buchdrama» в Германии – «драма для чтения». Драма для чтения представляет собой разновидность драматической формы, тем не менее, некоторые специфические черты, заимствованные из романной поэтики, способствуют ее гибридизации и не позволяют безоговорочно относить ее к собственно драматическому жанру, требуя более детального анализа.

Причины, послужившие развитию драмы для чтения, могут быть поделены на собственно литературные, обусловленные развитием поэтики и жанровой системы, и внелитературные, связанные с историческими особенностями развития общества и театра.

До XVII в. драма для чтения не получает распространения в европейской литературе. В Античности она представлена политически ориентированными трагедиями Сенеки, а также диалогами Платона, Цицерона, Лукиана, которые используют диалог как риторическую конструкцию для противопоставления аргументов, и поскольку аргументы приводятся не только в определенной последовательности, как в трактате, но и составляют некоторую последовательность действий участвующих лиц, это позволяет говорить об их «подлинно перформативном» характере [Hempfer, 2002, 22]. Однако эта перформативность отличает диалог от разыгрываемой на сцене драмы, т.к. контекст происходящего остается достаточно рудиментарным и способствует не конструированию художественного мира, но передаче аргументации; такой диалог создает сцену для разговора, где сам разговор является действием, в то же время подчеркивая свою удаленность от театрального представления. Главной драматической формой западноевропейского средневековья является литургия, а бледные образцы драмы для чтения представлены комедиями Хросвиты Гандерсгеймской, использовавшей форму римской комедии Теренция и адаптировавшей ее под задачи христианской проповеди.

В то время как во французской, итальянской и испанской литературах эпохи Возрождения по причине активного развития театральной традиции драма для чтения не получила значительного распространения, елизаветинская драма дала несколько образцов пьес, которые могут быть причислены к несценическим. Это, в первую очередь, пьесы Элизабет Кэри, такие как «The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry» (1613) и «The History of the Life, Reign and Death of Edward II, or The History of the most Unfortunate Prince, King Edward II» (1680), а также пьесы Маргарет Кавендиш. В англоязычном мире драма для чтения, написанная женщинами, развивалась в качестве «театра созерцания», т.е. как литературная

форма драмы, представляющая собой главным образом писательскую практику для молодых драматургов и поэтов. В пользу «ученической» версии происхождения английской *closet drama* XVIII–XIX вв. высказывается К. Бюрро, отмечая, что часто такие пьесы строились вокруг религиозных сюжетов, таких как «Священные драмы» Х. Мор (1782) или «Мученик» Дж. Бэйли (1826). Распространенность драмы для чтения среди женщин-авторов того времени напрямую связана с положением женщины-драматурга в обществе, практически не имеющей возможности реализовать пьесу на сцене. Схожая ситуация наблюдается среди чернокожего населения США и Великобритании: первые образцы драмы, такие как «The Escape» и «The Leap for Freedom» (1858), созданные У. У. Брауном, не были предназначены для публичной постановки. Драма для чтения того времени бежит публичности – по воле автора или по воле общества. Драма для чтения часто появляется именно в такие периоды исторического развития, когда для автора невозможна постановка драмы на сцене в силу социальных, политических, религиозных, этических или эстетических причин, или же когда текущая иерархия литературных жанров не позволяет автору точно идентифицировать свое произведение. Так, Г. Э. Лессинг обозначил свою драму «Натан Мудрый» (1779) как «драматическую поэму», поскольку не видел места для такой драмы в театральном пейзаже того времени [Boyle, 1986]. Случались в истории и такие антитеатральные периоды, когда вся драма была несценичной, как это происходило между 1649 и 1660 гг. в Англии. Даже после Реставрации в 1660 г. некоторые английские драматурги продолжали отдавать предпочтение несценической драме, поскольку в их понимании эта форма выполняла отличную от коммерческих пьес культурную функцию. Такова, например, пьеса Дж. Мильтона «Самсон-борец» (1671), которую автор при публикации обозначил как драматическую поэму, поскольку не желал ее инсценировки, и которая оказала значительное влияние на английскую несценическую драму начала XIX в. Следовательно, существует прямая зависимость между драмой для чтения и историей развития театра.

Другая внелитературная причина, служащая распространению несценической формы драмы, связана со способом, каким драму воспринимал адресат. В XVIII в. преимущественно в немецкоязычных странах сложилась особая традиция чтения драмы, которую Н. Бойль прослеживает вплоть до разрыва между театром и книжным рынком в XIX в.: в то время как театры все еще в значительной степени зависели от финансирования знатью, развитие книготорговли позволило среднему классу приобщиться к драме не только перформативной, представленной главным образом народным площадным театром, но и к ее литературной форме [Boyle 1986, 59–68]. Здесь необходимо отметить, что предпосылки расцвета драмы для чтения непосредственно связаны с кардинальным изменением читательских практик в Новое время. На протяжении Средневековья чтение было преимущественно общественным делом, поскольку, во-первых, большая часть населения оставалась неграмотной, во-вторых, Слово несло Откровение и потому понималось как ценность. Только в XVI–XVIII веках

чтение про себя стало для небольшого круга просвещенных читателей обычной практикой [Шартье, 2006, 30], к низшим слоям общества же книжная продукция пришла значительно позже. Появление драмы для чтения непосредственно связано с развитием представлений об интимной сфере человека и сепарацией индивида от коллектива, одновременно воспринимающего драматический – или иной художественный – текст, поэтому ее подъем является закономерным результатом деятельности эпохи Просвещения. Отметим здесь, что читаемый текст имеет преимущество перед разыгрываемым представлением уже потому, что творится сознанием читателя и не ограничен театральными возможностями. Кроме того, непроизнесенные вслух тексты более убедительны, т.к. имеют дело с воображаемым, и могут воздействовать на читателя с большей силой. Чтение про себя – это полное устранение опосредования между читателем и текстом, то, что М. де Серто называл «свободой читателя» [Шартье, 2006, 137]. Таким образом, доступность печатного текста, увеличение количества книг, распространение грамоты и изменения в представлении о внутренней жизни индивида стали катализаторами масштабных изменений в литературном процессе и не могли не повлиять как на развитие литературной драматической формы, так и на те пути, которыми она находила читателя.

Как отдельная художественная форма несценическая драма оформляется в Новое время. Предтечей собственно драмы для чтения можно считать У. Шекспира, чьи драматические произведения являются одними из главных источников влияния на развитие несценической драмы XIX в. Пьесы Шекспира были предназначены для постановки на сцене и, вероятно, никогда не задумывались в качестве собственно литературных произведений, однако начиная с XVIII в. они читались так же активно, как ставились на сцене. Открытие Шекспира как поэта происходило в два этапа: сначала в середине XVIII в., когда С. Джонсон назвал работы Шекспира «картой жизни», Вольтер заявил о гении Шекспира, а представители «Бури и Натиска» объявили его своим эстетическим предшественником, затем – в XIX в., когда поэты озерной школы С. Т. Колридж, Дж. Китс, У. Хэзлитт и др. высоко оценили поэтический слог Шекспира и поспособствовали созданию образа драматурга как трансцендентного гения. Начиная с романтиков, пьесы Шекспира превращаются в недостижимый идеал драматургии (Дж. Б. Шоу дал этому феномену название – «bardolatry»). Шекспиру, вероятно, первому в европейской истории удалось усовершенствовать литературную составляющую драматического рода и оживить мир образов в воображении читателя настолько, что художественные достоинства его пьес позволили текстам зажить отдельно от сцены. Так, И. В. Гете ставит Шекспира-поэта выше Шекспира-драматурга, более того, называет его театр вторичным: принадлежа «истории поэзии», он «в истории театра участвует только случайно» [Гете, 1975, 419]. Дальнейшая активная викторианская рецепция творчества Шекспира послужит, во-первых, толчком к обновлению драматической формы, а во-вторых, ее эмансипации от театра.

Расцвет драмы для чтения неслучайно приходится на эпоху романтизма: с конца XVIII в. требования к литературной составляющей драмы росли, и драматический текст если не приобретал полную автономию, то становился менее сценоцентричным. Нарастающий разрыв между литературой и театром в начале XIX в. отмечает Г. Лукач: в то время как театр в первую очередь удовлетворял вкусы массовой публики, ищущей развлечений, драма приобрела новую независимость как «книжная драма» [Lukács, 1985, 269]. М. Пачнер поддерживает эту точку зрения на драму для чтения как независимую форму, когда понимает современную драму чтения как сопротивление стандартизации, которое сопровождает (современную) форму театра [Puchner, 2002, 16]. В начале 1800-х гг. драма для чтения получает широкое распространение именно как реакция на театральные постановки, неудовлетворяющие вкусам писателей-романтиков. Несценическая драма предоставила им еще один способ выразить свои радикальные политические, социальные и художественные взгляды, поскольку зачастую тексты писались откровенно против современной театральной сцены. В то время как французские романтики, ориентируясь на произведения Шекспира и национальную театральную традицию (Ж. Расин, П. Корнель), создают ряд подлинно сценических произведений, немецкие и английские романтики в поисках новой формы обращаются не только к Шекспиру, но и к средневековой мистерии («Геновефа» Л. Г. Тика, «Галле и Иерусалим» А. фон Арнима, «Каин» Дж. Г. Байрона) или к «примитивному» театру – площадному искусству кукольных представлений и комедии дель арте (кукольный театр у Арнима, апология *commedia dell'arte* у Э. Гофмана). Данные эксперименты, недоступные театральному оформлению, тем не менее получают распространение в качестве драм для чтения. Сценическое разрешение эти новые формы получают только во второй половине XIX в. в зародившемся синкретическом театре Р. Вагнера.

В русской литературе романтическая прозаизированная драма представлена преимущественно двумя именами – А. С. Пушкина и И. С. Тургенева. И если взгляды исследователей на драматургию Пушкина разнятся, то пьесы Тургенева определялись в качестве несценических самим автором: в частности, пьеса «Неосторожность» (1843) в оглавлении «Отечественных записок» (№ 10 от 1843 г.) обозначена как «драматический очерк». Несмотря на то, что драматические работы Тургенева, хотя и составляли значительную трудность для инсценировки, были поставлены на сцене буквально вслед за их публикацией, автору эти постановки не казались удачными – почти через двадцать лет в предисловии 1869 к своим сценам и комедиям он писал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» [Тургенев, 1979, Т. 2, 481]. Как замечает Зорин, «написав около двадцати различных драматических произведений, он не устает повторять, что не имеет драматического таланта и пишет пьесы для чтения, а не для театра [Зорин, 2008, 70].

Наивысшего пика прозаизации и сближения с эпической формой достигает «новая драма» рубежа XIX–XX в., представленная А. П. Чеховым, Г. Ибсенем, А. Стриндбергом, М. Метерлинком, Б. Шоу и др.

Таким образом, эмансипация драмы как независимой от сцены литературной формы осуществлялась на протяжении почти двух веков и завершилась сравнительно недавно – в начале XX в. Однако, несмотря на многовековое существование несценической формы драмы, до сих пор ее жанровый статус остается под сомнением. Ряд драматургов и исследователей сомневаются в возможности и необходимости несценической драмы, т.к. драма сама по себе обладает не только сценичностью, но и собственно литературной значимостью. Драма имеет в искусстве две функции, две жизни, существуя одновременно в качестве законченного словесно-художественного произведения – пьесы, и драматической основы спектакля – театрального сценария. Драма является синтетическим видом искусства, в котором слово соединяется с пантомимой, и целое художественного произведения рождается в органическом взаимодействии литературной и сценической составляющих. Так, А. Н. Островский отмечал, что «только при сценическом исполнении драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» [Островский, 1952, Т. 12, 324]. Согласно этому подходу, драма для чтения является не просто побочной ветвью художественной формы, но представляет собой как бы «неполноценную» драму, демонстрирующую авторскую неспособность выстроить произведение в согласии с театральными законами и игнорирование им требований драматической формы.

В начале XX в. между исследователями не существовало единого взгляда на проблему жанровой специфики драмы для чтения. Так, за выходом монографии «Ретроспекция драмы» (1907) Г. А. Бирса, в которой он называет *closet drama* «важной частью английской литературы XIX века» [Beers, 1907, 627] и «вполне законным продуктом литературы» [Beers, 1907, 627], последовала критическая статья Б. Мэтьюза, отрицающая достоинства и даже право на существование такого типа драмы. Несмотря на скептическое отношение к драме для чтения, Б. Мэтьюз высказывает одно важное суждение: он замечает, что она всегда получает распространение во время кризиса отношений между литературой и театром, т.е. развивается вследствие кризиса драматической формы: «Примечательный факт в истории литературы в том, что драма для чтения возникает только тогда, когда намечается разлад между литературой и театром» [Matthews, 1908, 222].

Однако Б. Мэтьюз делает вывод, с которым трудно согласиться: он обуславливает появление несценической драмы не особенностями исторического развития поэтики, но отдельными случаями писательской неспособности (или нежелания) создавать подлинную драматическую форму, пригодную для инсценировки в условиях современного театра. Между тем, на наш взгляд, зарождение автономной от театра драмы глубоко исторично и закономерно. В периодическом усилении роли несценической формы драмы в литературном процессе, неразрывно связанном с кризисом или стагнацией театра, прослеживается важная закономерность. Как замечает Л. Г. Тютелова, «драма предстает как предельно консервативный литературный род, в котором не отмечаются кардинальные исторические изменения» [Тютелова, 2012, с. 4]. История драмы для чтения – это история переломных моментов в истории

драматической формы, когда она захвачена бурным процессом обновления и установления нового контакта с действительностью. Драма для чтения XIX в. в этом смысле является наиболее показательной, т.к. иллюстрирует масштабный процесс перестройки жанров в европейской литературе, вызванный поиском художественных форм для выражения открытых художниками новых модусов восприятия реальности, смены парадигмы западного мышления. В последней трети XVIII в. на смену риторическому языку приходит поэтика художественной модальности, когда авторы открывают возможность взаимодействия разных художественных языков. Драма для чтения становится тем первым образцом новой драмы, которая еще не готова к инсценировке, не удовлетворяет требованиям существующего театра, но которая служит маркером несоответствия литературных и театральных возможностей и предвосхищает трансформацию отношений текста и способа его интерпретации. Из истории европейского театра известно, что именно пьесы, изначально не предназначавшиеся или невозможные для постановки, становились катализатором театральных реформаций: сцена, и в особенности сцена XIX–XX вв., последовательно осваивала тексты, не предназначенные для нее, приспособлялась к новым драматическим формам и так развивалась. Наконец, театр XX в. оказался способен инсценировать практически любой литературный жанр – от эпоса до лирики.

Историческое несоответствие развития литературы и театра, влияющее на неустойчивый характер драмы для чтения, особенно ярко проявилось в творчестве представителей английского и немецкого романтизма. Одной из знаменательнейших романтических трагедий, которая с уверенностью может быть типизирована в качестве драмы для чтения, является «Ченчи» (1819) П. Б. Шелли. Как при жизни автора, так и после трагедия получила высокие оценки: так, Байрон упоминал пьесу в качестве «возможно, лучшей трагедии современности»; У. Вордсворт называл ее «величайшей трагедией эпохи»; Дж. Б. Шоу после просмотра постановки пьесы сравнил Шелли с Шекспиром по уровню драматургии [Bieri, 2005]. Однако при жизни Шелли трагедия так и не подверглась инсценировке и впервые была поставлена только в конце XIX в. – сначала в Британии силами «Общества Шелли» в 1886 г., затем – в 1891 г. во Франции. «Ченчи», сюжет которой выстраивается вокруг табуированных тем инцеста и отцеубийства, если и могла быть поставлена на георгианской сцене в техническом смысле – английский театр начала XIX в. претерпел значительные технические усовершенствования, – то была невозможна с точки зрения этики, т.к. демонстрация «моральных уродств» не входила в задачи современного Шелли театра, а также с точки зрения коммерческой выгоды, поскольку трагедия была написана в неприемлемом для ориентировавшегося на средний и низший классы лондонского театра греческом стиле². Несмотря на это, «Ченчи», как и другая драма для чтения Шелли «Освобожденный Прометей» (1820), потенциально

² В статье «Lord Byron: Closet Drama» Shou-ren Wang, исследуя предпосылки рождения ментального театра Байрона, указывает на то, что в начале 1800-х гг. драма находилась в упадке, а аудиторию английских театров составляли преимущественно торговцы и рабочий класс [Wang, 1990, 2].

сценична. Вопрос о том, задумывал ли Шелли свои драмы как сценические, остается дискуссионным. При первом издании «Освобожденный Прометей» был помещен в поэтический сборник под названием «Освобожденный Прометей, лирическая драма в пяти актах, и другие поэмы» («Prometheus unbound, a lyrical drama in four acts, with other poems»). Несмотря на то, что театральный компонент в пьесе сведен к минимуму, «Освобожденный Прометей» отличается разного рода драматическими эффектами – саспенсом, волнением, тайной и др. [Mulhallen, 2010, 148]. Ж. Малхаллен в «Театре Шелли» (2010) указывает, что поэт рассматривал свои произведения как предназначенные для сцены, однако признавал, что возможностей современного театра недостаточно для их адекватной реализации – у Шелли был собственный взгляд на идеальный театр, который виделся ему как подлинный синтез поэзии, пантомимы, танца и музыки [Mulhallen, 2010, p.1–19]. М. Пачнер причисляет драмы Шелли к «де-факто драмам для чтения», поскольку они столкнулись с препятствующими их публичной постановке историческими обстоятельствами. При таком понимании жанровой природы несценической драмы она буквально редуцируется до драмы, которая не нашла своего зрителя. Однако мы знаем, что адресат у несценической драмы есть, и это читатель.

В предисловии к пьесе Шелли пишет следующее: «что-либо, вроде сухой демонстрации (пьесы) на сцене, было бы невыносимо» [Shelley, 1819]. Он также поясняет, что, если бы постановка случилась, ужас событий было бы необходимо уменьшить, а поэтическую составляющую, наоборот, увеличить, поскольку боль от событий может быть смягчена удовольствием от поэзии [Shelley, 1819]. Здесь прослеживается онтологическая зависимость романтической драмы для чтения от воображения и признание романтиками превосходства ее литературной части над сценической: с одной стороны, Шелли заявляет, что его пьеса не может быть продемонстрирована, с другой стороны, он замечает, как именно ее можно было бы сыграть, адаптировав под реалии театра.

На наш взгляд, более существенной в определении жанровой природы и независимости драмы для чтения является интенция субъекта творческой деятельности. Взгляд, которым автор смотрит на свою работу, то, как он определяет ее жанровую принадлежность, способы взаимодействия с адресатом, назначение, оказываются более существенными, чем исторические условия, в которых она рождается, поскольку технические средства, которыми располагает театр разных эпох, различны, как и эстетические воззрения общества. Неслучайно именно романтики выделяли драму для чтения в качестве независимой литературной формы, приписывая ей иной способ рефлексии, чем у постановочной драмы. Отрицая монополию театра на драматическую форму, романтизм тем самым раздвигал рамки художественного мира и утверждал приоритет не только воображаемого над действительным, но и индивидуального сознания над коллективным. В начале XIX в. драма для чтения обретает жанровую независимость благодаря фундаментальной установке романтизма на поиск иного бытия через работу творческого сознания. Так, Гете ставил литературные

достоинства Шекспировских трагедий выше сценических, полагая, что «произведения Шекспира не для телесных очей» [Гете, 1975, с. 410]. Воображение воспринималось романтиками как сакральная, утопическая область возможного, царство творимой жизни и неустойчивых очертаний. Антитеатральность романтических пьес – это их концептуальная позиция по отношению к ограничивающей внешней действительности, борьба против формы. По этим же причинам «ментальный театр» (mental theatre), или «театр разума», Байрона имел превосходство над театром реальным – он не был ограничен ни временем, ни пространством, ни материей.

Другой причиной, побуждавшей романтиков создавать несценические драматические формы, был отказ вписываться в институциональные рамки. Так, театральные пейзажи 1827 г. побуждают Гюго к провокационному жесту, заключающемуся в публикации непригодной для постановки, несовместимой с политическими и эстетическими принципами сцены того времени пьесы «Кромвель», а также предисловия к ней, ставшего одним из манифестов романтического театра. Этой публикацией Гюго не только бросал эстетический вызов современникам и призывал к радикальному обновлению театра, но также заявлял о существовании идеального театра, невозможного в условиях сценических ограничений. Схожая ориентация на сцену сознания реципиента и неприятие театральных принципов наблюдается в конце XIX в. в зародившемся символизме, когда С. Малларме формулирует доктрину течения, перекликающуюся с романтическими воззрениями на искусство: «рисовать не объект, а эффект, который он производит» [Mallarmé, 2019, 1, p. 137]. Малларме, будучи отвергнутым французским театром, восстает против него, переосмысливая драматическую форму, и создает «Иродиаду» (1871) – драму для чтения в александрийском стихе, «не трагедию, но поэму» [Mallarmé, 2019, 1, p.174]. «Иродиада» написана в оппозиции к театру и невозможна на сцене в силу ее объема, но при этом она, по признанию самого автора, «абсолютно сценична» и «требует театра» [Mallarmé, 2019, 1, p. 166]. Вероятно, именно в этом сочетании отказа от театра и зависимости от него заключается феномен сопротивления несценической драмы сцене. Даже самые непреклонные и последовательные образцы несценической драмы исходят в своей борьбе против театральности из театральных возможностей и условностей. Как рассуждает об антитеатральности М. Пачнер, «сопротивление, зафиксированное в префиксе «anti-», описывает не область за пределами театрального горизонта, но разнообразие отношений, посредством которых театр удерживается на расстоянии вытянутой руки и кардинально трансформируется в процессе этого сопротивления» [Puchner, 2002, p. 2].

Наконец, другое возражение против легитимности несценической драмы связано с тем, что она носит формальные признаки лирического жанра и поэтому должна рассматриваться как поэма, а не как сценическая форма. Европейская драма сценична: обрядовая по происхождению древнегреческая драма существовала исключительно публично; драмы Шекспира, сейчас считающиеся образцами высокой поэзии, во время их написания не осознавались как литературные

произведения; классицистическая драма, решавшая гражданские задачи, понимала театр в качестве своеобразной агоры. В основе драмы лежит действие, ее главная черта – перформативность. При таком понимании сценичности ее оказываются лишены пьесы, предназначенные их авторами для чтения и основанные на иных, более повествовательных, эпических или – в частности, у романтиков – лирических принципах поэтики. Поскольку драмы для чтения Шелли или Мелларме не предполагает перформативности в традиционном ее понимании, может показаться, что черты этих драм сливаются с чертами поэмы. Но в отличие от драмы, которая обретает себя в процессе становления, развития действия, поэма, напротив, есть цельная и застывшая форма, по определению Р. Барта, «объект работы поэта» [Барт, 2000]. Драмы Шелли и Байрона действительно являются лирическими, как и большинство драм, созданных романтиками, в них широко представлены принципы романтической поэзии – ориентация на категорию возвышенного, субъективность, эмоциональность, страстность, гротескность. Это драмы с ослабленной перформативностью, однако с присущими драматическому роду чертами – диалогичностью, конфликтностью, развивающимся по определенной траектории действием, специфической структурой и др.

Таким образом, драма для чтения – это литературное произведение, имеющее черты драматического рода, но избавленное от сценических условностей, потенциально сценичное, но предназначенное автором преимущественно для чтения. Спротивление инсценировке, уход от сценического действия – главная черта, характерная для драмы для чтения, резко отличающая ее от драмы в традиционном понимании. Драма для чтения находится всегда в оппозиции к существующему театру (или к театру вообще), это новаторская форма, отрицающая привычный способ подчинения театром драматического произведения. Адресат драмы для чтения – читатель, а не зритель, в связи с чем и структура такого драматического текста, и художественные средства, используемые в нем, отличаются от структуры и художественных средств собственно драмы. Романтическая драма для чтения не просто отказывается от классической драматургии и принципа «трех единств» – это неаристотелевская драма, в основе которой синкретизм, где «безобразное существует рядом с красивым, уродливое – рядом с грациозным, где смешное есть оборотная сторона величественного, где соединены зло с добром и тень со светом» [Гюго, 1827, Т. 14]. Такой синтетический подход к драме прослеживается уже на заре немецкого романтизма. Так, штюрмерская драма Ф. Шиллера «Разбойники» (1781) при первом издании получила подзаголовок «Lesedrama» и была снабжена следующим предисловием автора: «Нужно смотреть на эту пьесу не иначе, как на драматическую историю, которая пользуется всеми выгодами драматического приема: следит за всеми сокровеннейшими движениями души, и в то же время не стесняется пределами театрального представления, не гонится за столь сомнительными выгодами сценической обстановки. Было бы бессмысленным требованием, чтобы в течение трех часов успеть сполна очертить три столь выдающиеся личности, деятельность которых зависит, может

быть, от тысячи пружин, точно так, как было бы противоестественно, чтобы три такие личности в течение каких-нибудь суток вполне выяснились бы даже перед проницательнейшим психологом. Здесь действительность представляет такое обилие один за другим следующих фактов, что ее нельзя было втеснить в узкие пределы теории Аристотеля или Батте...» [Шиллер, 2013, с. 2].

Будучи представителем движения, протестующего против стандартизации, Шиллер отказывается от строгого канона классицистической драмы и предлагает новый взгляд на нее как на синтез драматического и эпического. В «Разбойниках» Шиллер не соблюдает единства времени и места, использует эпический прием соединения трагического и комического, заставляет персонажей говорить не стихами, а прозой, вводит элементы разговорной речи. Драма в понимании Шиллера превращается в «драматическую историю» – драматический рассказ, в котором разнородные элементы равноправно взаимодействуют.

Б. Мэтьюз, обличая драму для чтения, сделал еще одно важное наблюдение. Он отметил, что несценическая драма получает распространение с ростом популярности вальтер-скоттовского романа: «Драма для чтения снова появляется в Англии в начале девятнадцатого века [...] когда широкая мода на романы типа «Уэверли» отвлекала внимание авторов от драмы к роману, который было легче написать, легче представить публике и с большей вероятностью получить за него адекватное вознаграждение» [Matthews, 1908, с. 222]. Так намечаются как бы два пути развития формы драмы, утратившей сценичность, – лирический и эпический. Поскольку драма для чтения по своей природе бежит стандартизации, они не носят признак определенной формы и активно вступают во взаимодействия в отдельных произведениях: романтизм дает жизнь новому жанру – лироэпике. Этот лироэпический путь драмы для чтения в XIX в. формируется под мощным давлением ведущего жанра Нового времени – романа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барт, Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с.

Гете, И. В. Об искусстве / И. В. Гете. – Москва: Искусство, 1975. – 624 с.

Гюго, В. Предисловие к «Кромвелю» (1827) / В. Гюго // Гюго В. Публицистика: Т. 14. Критические статьи, очерки, письма // Библиотека фантастики. 2021. – URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/gyugo/0/j24.html. (10.05.2021).

Зорин, А. Н. «Сюжеты в форме диалога»: жанровая ремарка пьес Тургенева. Интерпретационный аспект / А. Н. Зорин // Известия Саратовского университета. – 2009. – Т. 9. – Сер. Социология. Политология, вып. 2. – С. 70–76.

Островский, А. Н. Записка об авторских правах драматических писателей / А. Н. Островский // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. – Москва: Художественная литература, 1952. – С. 324–325.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 2. – Москва: Наука, 1979. – 703 с.

Тютелова, Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Специальность: 10.01.01 – русская литература / Л. Г. Тютелова. – Самара, 2012. – 43 с.

Шартье, Р. Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И. К. Стаф / Р. Шартье. – Москва: Новое изд-во, 2006. – 272 с.

Шиллер, Ф. Разбойники / Ф. Шиллер. – Москва: Азбука, 2013. – 448 с.

Beers, H. A. Retrospects of the Drama / H. A. Beers // The North American Review. – Jul. 19, 1907. – Vol. 185, No. 619. – P. 623–634.

Hempfer, K. W. Lektüren von Dialogen / K. W. Hempfer // Ders. Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien. – Stuttgart, 2002. – S. 1–38.

Lukács, G. Zur Soziologie des modernen Dramas / G. Lukács // Schriften zur Literatursoziologie. – Frankfurt a. M. u. a., 1985. – S. 261–295.

Mallarme, S. Correspondance: (1854–1898) / S. Mallarme. – Gallimard, 2019. – 1968 p.

Marx, P. Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte / P. Marx. – Stuttgart: J. B. Metzler. 2012. – 348 s.

Matthews, B. The Legitimacy of the Closet-Drama / B. Matthews // The North American Review. – Feb., 1908. – Vol. 187, No. 627. – P. 213–223.

Mulhallen, J. The Theatre of Shelley / J. Mulhallen. – Cambridge: Open Book Publishers, 2010. – 289 p.

Boyle, N. Das Lesedrama: Versuche einer Ehrenrettung, Akten des VII / N. Boyle // Internationalen Germanisten Tages 1985. Kontroversen, alte und neue, ed. Albrecht Schöne. – Tübingen: Niemeyer, 1986. – S. 59.

Puchner, M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama / M. Puchner. – Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. – 234 p.

Shelley, P. B. The Cenci (1819) [Электронный ресурс] // Knarf.english.upenn.edu: Frankenstein; or, the Modern Prometheus by Mary Wollstonecraft Shelley. 2021. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/cencipre.html>. (10.05.2021)

Wang, S. Lord Byron: Closet Drama / S. Wang // The Theatre of the Mind. – London: Palgrave Macmillan, 1990. – P. 1–27.

REFERENCES

Barthes, R. Drama, poema, roman / R. Barthes // Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu / Per. s fr. i vstup. st. G. K. Kosikova. – Moskva: Izdatel'skaya gruppa «Progress», 2000. – 536 s.

Chartier, R. Pis'mennaya kul'tura i obshchestvo / R. Chartier // Per. s fr. i poslesl. I. K. Staf. – Moskva: Novoye izd-vo, 2006. – 272 s.

Goethe, I. W. Ob iskusstve / I. W. Goethe. – Moskva: Iskusstvo, 1975. – 624 s.

Hugo, V. Predisloviye k «Kromvelyu» (1827) / V. Hugo // Hugo V. Publitsistika: Tom 14. Kriticheskiye stat'i, ocherki, pis'ma // Rulibs.com: Biblioteka fantastiki. 2021. URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/gyugo/0/j24.html. (10.05.2021).

Ostrovskiy, A. N. Zapiska ob avtorskikh pravakh dramaticheskikh pisateley / A. N. Ostrovskiy // Polnoye sobraniye sochineniy: v 12 t. T. 12. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1952. – S. 324–325.

Schiller, F. Razboyniki / F. Schiller. – Moskva: Azbuka, 2013. – 448 s.

Turgenev, I. S. Polnoye sobraniye sochineniy: v 30-ti tt. T.2. – Moskva: Nauka, 1979. – 703 s.

Tyutelova L. G. Poetika sub'yektnoy sfery russkoy dramy XIX veka: ot dramaturgii romantikov k dramaturgii A. P. Chekhova: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Special'nost' 10.01.01 – russkaya literatura / L. G. Tyutelova. – Samara, 2012. – 43 s.

Zorin, A. N. «Syuzhety v forme dialoga»: zhanrovaya remarka p'yes Turgeneva. Interpretatsionnyy aspekt / A. N. Zorin // Izvestiya Saratovskogo universiteta. – 2009. – T. 9. – Ser. Sotsiologiya. Politologiya, vyp. 2. – S. 70–76.

Beers, H. A. Retrospects of the Drama / H. A. Beers // The North American Review. – Jul. 19, 1907. – Vol. 185, No. 619. – P. 623–634.

Hempfer, K. W. Lektüren von Dialogen / K. W. Hempfer // Ders. Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien. – Stuttgart, 2002. – S. 1–38.

Lukács, G. Zur Soziologie des modernen Dramas / G. Lukács // Schriften zur Literatursoziologie. – Frankfurt a. M. u. a., 1985. – S. 261–295.

Mallarme, S. Correspondance: (1854–1898) / S. Mallarme. – Gallimard, 2019. – 1968 p.

Marx, P. Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte / P. Marx. – Stuttgart: J. B. Metzler. 2012. – 348 s.

Matthews, B. The Legitimacy of the Closet-Drama / B. Matthews // The North American Review. – Feb., 1908. – Vol. 187, No. 627. – P. 213–223.

Mulhallen, J. The Theatre of Shelley / J. Mulhallen. – Cambridge: Open Book Publishers, 2010. – 289 p.

Boyle, N. Das Lesedrama: Versuche einer Ehrenrettung, Akten des VII / N. Boyle // Internationalen Germanisten Tages 1985. Kontroversen, alte und neue, ed. Albrecht Schöne. – Tübingen: Niemeyer, 1986. – S. 59.

Puchner, M. Stage Fight: Modernism, Anti-theatricality & Drama / M. Puchner. – Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. – 234 p.

Shelley, P. B. The Cenci (1819) [Электронный ресурс] // Knarf.english.upenn.edu: Frankenstein; or, the Modern Prometheus by Mary Wollstonecraft Shelley. 2021. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/cencipre.html> (10.05.2021)

Wang, S. Lord Byron: Closet Drama / S. Wang // The Theatre of the Mind. – London: Palgrave Macmillan, 1990. – P. 1–27.