



# ДРАМА В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТЕРАТУРЫ: СОКРАЩЁННАЯ ПОЭТИКА

УДК 82.091+7.01

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-60-69>

**А. В. Николаев**

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
ORCID ID: 0000-0001-5359-7953, e-mail: [a.v.nicolaev@gmail.com](mailto:a.v.nicolaev@gmail.com)

*Аннотация:* Статья посвящена историческому процессу в философии искусства и поэтике, который привёл к постепенному вытеснению драмы как рода литературы с центрального места в литературной теории на её периферию. Он прослеживается как оборотная сторона того процесса вхождения лирической поэзии в сферу интересов поэтики, как она изложена Жераром Женеттом в его «Введении в архитекткст». Начиная с того момента, как в эстетике романтизма лирическая поэзия начала признаваться одним из трёх родов литературы, наравне с эпосом и драмой, возникла тенденция к редукции трёх родов к двум категориям. Романтическая традиция решала эту проблему диалектически, определяя драму чаще всего как синтетический род литературы. Однако именно эта синтетическая природа драмы в дальнейшем приведёт к тому, что по мере формирования в XX-м веке двух поэтик, тематической и формальной, драма, подпадающая под обе, останется без собственной поэтики. В то же время, являясь изначально «повествовательной поэзией» и ограниченная поэтому с обеих сторон, она редко когда сможет поставить интересные вопросы перед какой-либо из этих поэтик и потому не станет доминировать ни в одной из них.

*Ключевые слова:* драма, поэтика, история поэтики, теория литературы, Женетт, структурализм.

*Для цитирования:* Николаев А. В. Драма в пространстве литературы: сокращённая поэтика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 5 (103). С. 60–69. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-60-69>

## DRAMA IN THE LITERARY SPACE: POETICS RESTRAINED

**Aleksandr V. Nikolaev**

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation,  
ORCID ID: 0000-0001-5359-7953, e-mail: [a.v.nicolaev@gmail.com](mailto:a.v.nicolaev@gmail.com)

*Abstract:* The article considers the historic process in philosophy of art and in poetics which has led to the gradual extrusion of drama as a literary form from its central position in literary theory to its periphery. It is traced as a flip side of the process of entry of lyric poetry into the sphere of interest of poetics as it was studied by Gerard Genette in his “The Architext: An Introduction”. Since the moment when in romanticist aesthetics lyrical poetry started being acknowledged as one of the three literary forms alongside with epic and drama, the tendency towards reducing three forms to two categories has

---

НИКОЛАЕВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета

NIKOLAEV ALEKSANDR VALERIEVICH – PhD student at the St. Petersburg State University

© Николаев А. В., 2021



also started. Romantic tradition dealt with this problem dialectically, defining drama more often than not as a synthetic form of literature. However, this very synthetic nature of drama would then lead to the current situation. As two poetics, a thematic one and a formal one, were being developed in the 20<sup>th</sup> century, drama, which falls under both of them, will be left without poetics of its own. At the same time, as it is “narrative poetry” originally and thus restricted from both sides, drama is rarely able to provide interesting challenges to either of these poetics and is therefore able to become dominant in neither of them.

*Keywords:* drama, poetics, history of poetics, literary theory, Genette, structuralism.

*For citation:* Nikolaev A. V. Drama in the literary space: poetics restrained. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 5 (103), pp. 60–69. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-60-69>

Драма сегодня занимает странное, периферийное место в поле литературы. Хотя она является, как это часто и многими признаётся, одним из трёх «родов литературы», а следовательно, как может показаться на первый взгляд, способна претендовать на треть литературного пространства – если и не по совокупному объёму текстов, к ней принадлежащих, то хотя бы исходя из принципа равных с эпосом и поэзией (лирической) прав на него, подкреплённых благородной родословной, – многие важные тексты по теории литературы XX века (и те, что важны смелостью мысли, и те, что важны её аккуратностью и подробностью) часто упускают драму из поля своего зрения. Однако недостаточно просто отметить эмпирическое изменение в иерархии жанров – необходимо попытаться объяснить его в аспекте тех исторических изменений в теории литературы в широком смысле слова (и оставляя в стороне объяснения со стороны, например, социологии чтения и т.д.), которые к нему привели. Здесь феномен постепенного вытеснения драмы будет рассмотрен с опорой на замечательную историческую и критическую работу Жерара Женетта «Введение в архитекст» (первоначальная версия которой была опубликована под заголовком «Жанры, “типы”, модальности»); но если Женетт описывал историю

теории жанров с акцентом на лирическую поэзию, сначала исключённую из области искусства Платоном и Аристотелем, затем вынудившую поэтические системы измениться, которая благодаря нашей сегодняшней «ретроспективной иллюзии» кажется одним из трёх извечных родов литературы (кроме того, таким, который имплицитно признаётся важнейшим благодаря установившейся синонимии между понятиями «лирическая поэзия» и «поэзия» вообще), то наш интерес окажется несколько противоположным – мы попробуем рассмотреть, как драма оказалась вытеснена из центрального места, которое она занимала в классических поэтиках, на периферию современной теории литературы.

Разумеется, мы вовсе не имеем в виду, что драма совсем лишена исследовательского интереса, поскольку, даже если не учитывать невероятность подобного при существующей научной специализации, драма занимает важнейшее место в истории литературы. Шекспиру принадлежит, безусловно, титул одного из важнейших авторов в истории английской и европейской литературы; также она немыслима без имён Корнеля, Расина и Мольера. Тем не менее речь здесь идёт об именах, а не о жанре: другие драматурги елизаветинской эпохи, такие как Марло, Джонсон, Уэбстер, Кид



и Миддлтон, стоят в тени великого Барда – но ведь и Анакреонт с Пиндаром были проигнорированы Платоном и Аристотелем во все не потому, что талант первых не был известен вторым. Мы также не имеем в виду, что отошёл в прошлое театр; оба его значения – театр как вид искусства и театр как буржуазный институт – сохранились, хоть и отделились друг от друга, а в первой своей роли театр всё более отдаляется и от драмы. Вместе с тем и специальные теоретические, и исторические работы по драме, существующие в большом количестве, имеют меньше шансов на то, чтобы покинуть границы своей специализированной области и приобрести важность в рамках науки о литературе в целом: так, например, Дьёрдь Лукач «Истории развития современной драмы» уступает по популярности Лукачу «Теории романа» или «Историческое романа»; Вальтер Беньямин плохо принятого «Происхождения немецкой барочной драмы» – Беньямину-интерпретатору Бодлера, Кафки, Пруста и т.д.; Михаил Бахтин свои, казалось бы, принципиально драматургические идеи полифонии и диалога ввёл в работах о романах Достоевского. Но упомянутая нами «периферийность» означает не только то, что специальные работы по драме редко приобретают общее признание, но и – прежде всего – обратное: что работы, изначально посвящённые осмыслению «литературы вообще» имеют тенденцию акцентировать различия эпоса и лирики, не уделяя особенностям драмы специального внимания.

Приведём для начала несколько примеров. Роман Яacobсон, хоть и прибегая к осмотрительной иронии, пишет: «Простота классификации, принятой школьными руководствами, внушает уверенность. По одну сторону проза, по другую – поэзия»;

«Школьные руководства уверенно разграничивают лирику и эпос. Сводя проблему к простой грамматической формулировке, можно сказать, что первое лицо настоящего времени – одновременно и отправная точка, и ведущая тема лирической поэзии; в эпопею та же роль принадлежит третьему лицу прошедшего времени» [8, с. 324, 326–327]. Таким образом, «школьная» классификация (причём уже сокращённая – формальное различие прозы и поэзии походя подменяется жанровым различием эпоса и лирики) оказывается подкреплена чётким грамматическим различием. При этом среди трёх грамматических лиц и трёх времён соответствие себе находят только два из трёх «основных родов» литературы, и о том, что могло бы быть свойственно драме, по мнению Яacobсона, можно только догадываться. (Второе лицо, поскольку драма диалогична и ради симметрии, или всё-таки первое, или третье? – Это вовсе не очевидно. А время – неужели будущее<sup>1</sup>? В любом другом случае она либо подчиняется приравнённой к эпосу прозе (что более вероятно: сюжет пьесы легко пересказать в рассказе или романе) или приравнённой к лирике поэзии, либо образует синтетическую, переходную форму.)

«Нулевая степень письма» Ролана Барта [1, с. 51–114] содержит в себе главы «Письмо романа», «Существует ли поэтическое письмо?» и даже «Политическое письмо», таким образом выходя даже за пределы литературы, но нигде специально не обговаривает драму. Цветан Тодоров в известной статье «Понятие литературы» отмечает: «... первое определение литературы очень

<sup>1</sup> О вариантах и проблемах распределения трёх времён между тремя родами, а также о том, что именно драма часто в таких теориях остаётся без очевидного соответствия (в том числе у Шеллинга и Гегеля), см. [5, т. 2, с. 312–314].



хорошо подходит для повествовательной прозы, а второе – для поэзии ... Первая зиждется на повествовании (Аристотель рассуждал об эпосе и о трагедии, а не о поэзии), а вторая – на особенностях поэзии ... таким образом, полагая в обоих случаях, что имеют дело с литературой в целом, на практике давали характеристику двум основным литературным родам» [6, с. 368]. «Два основных литературных рода» – это, следовательно, «повествовательная проза» и «поэзия»; драма же лишается статуса третьего рода и определяется в качестве одного из вариантов повествовательной прозы, что хотя и относительно справедливо для современности, не совсем верно при ретроспективном взгляде.

Такое же сокращение количества родов литературы с трёх до двух на самых разных основаниях можно найти во многих других работах. Кэте Хамбургер в «Логике поэзии» «решила свести триаду к двум понятиям: к лирике ... которая характеризуется высказыванием, исходящим из Ich-Origo, и к вымыслу (куда входят старинные эпический и драматический роды, плюс некоторые формы повествовательной поэзии, вроде баллады), который определяется как высказывание с неустановленным источником»; Анри Бонне в «Эссе по эстетике жанров» пишет: «Существует два рода. И только два, не больше, поскольку любую реальность можно рассматривать либо с субъективной, либо с объективной точки зрения ... Два этих рода основаны на самой природе вещей. Мы называем их поэзией и романом»; «для Жильбера Дюрана два основных рода литературы, основанные на двух “режимах” воображаемого, дневном и ночном, – это эпос и лирика, или мистика» (все три цитаты – [5, т. 2, с. 321–322]). Женетт, у которого были позаимствованы

три последних примера, отмечает, что возникшая после Иоганна Адольфа Шлегеля, переводчика «Изящных искусств, сведённых к единому принципу» аббата Баттё<sup>1</sup> на немецкий язык, романтическая «поэтическая система с её бесконечными вариациями на тему триады “эпос – драма – лирика” разрушает монополию вымысла и заменяет её более или менее открыто заявленной “дуополией”, в рамках которой литературность отныне связывается с одним из двух основных типов: с одной стороны, с вымыслом (драматическим или повествовательным), а с другой – с лирической поэзией, которую всё чаще и чаще обозначают как просто “поэзию» [5, т. 2, с. 352–353], а в другом месте (вспоминая решение Хамбургер) – что «не будет ничего несообразного, и даже наоборот, в том, чтобы предложить объединить не эпос и драму, а эпос и лирику, выделив одну только драму как единственную “объективную” в строгом смысле форму высказывания» [5, т. 2, с. 326] – но такое решение остаётся всё же теоретической редкостью. Таким образом, тенденция к редуцированию – сама по себе примечательная – трёх родов литературы («архижанров») к двум ещё более общим категориям почти всегда производится более или менее явно именно за счёт драмы.

Классическая поэтика сводила все три рода литературы к одному принципу (мимесису) – и драма как чистый мимесис, а также благодаря авторитету Аристотеля стояла в её центре. И если в современных поэтиках тенденция к замалчиванию

<sup>1</sup> Отметим, впрочем, что даже внутри аристотелевского критерия подражательности у Баттё уже есть объединение эпоса и драмы в их противопоставлении лирике: «в поэзии эпической и драматической подражают действиям и нравам; в лирике воспевают те чувства или страсти, которым подражают» [цит. по: 5, т. 2, с. 303].



драмы (которая проносится контрабандой в комплекте с прозой как её «младшая сестра») связана с невозможностью распределить три рода литературы между двумя категориями, то в немецком романтизме, где эта «дуополия» впервые возникла в связи с появлением у поэзии собственного, формального критерия (к которому, в том числе и через французский символизм, генеалогически восходят идеи «поэтического языка» и «поэтической функции языка» русского формализма) [5, т. 2, с. 354], никаких трудностей с драмой не возникало благодаря идее диалектики. Начиная с Фридриха Шлегеля три рода литературы (тогда ещё «поэзии») распределяются между тремя модусами – субъективным, объективным и, в противоположность мнению Бонне, третьим – субъективно-объективным (или объективно-субъективным). Тогда, как отмечает Женетт, «если считать, к примеру (не претендуя на оригинальность), что лирика является наиболее “субъективной” из модальностей, то одну из двух оставшихся придётся наделить “объективностью”, а третью считать промежуточным членом; но поскольку выбор этот не вполне очевиден, то он, по существу, всегда обусловлен имплицитной – или эксплицитной – оценкой, основанной на идее линейного или диалектического “прогресса”» [5, т. 2, с. 311]. Сам Фридрих Шлегель не сразу может найти удовлетворительное решение: сначала драма у него объективна, а эпос субъективно-объективен, а после – наоборот; но статус субъективно-объективной формы у него связан с наиболее развитым жанром в культуре (европейской романтической и древнегреческой) [5, т. 2, с. 308]. Однако именно «древнегреческая» интерпретация драмы как наиболее развитой, поскольку синтетической, формы литера-

туры, приживётся у последователей Шлегеля – Августа Вильгельма Шлегеля, Шеллинга, Гегеля, Новалиса и Гюго (причём вне зависимости от того, как они мыслили предшествующее развитие литературы – от эпоса через лирику к драме или от лирики через эпос) [5, т. 2, с. 309]. Женетт отмечает, что «не следует недооценивать того влияния, которое оказывало в течение многих столетий на эволюцию нарративных жанров особое положение, сплошь и рядом придававшееся драматическому слогу. Оно выражалось не только в канонизации трагедии как высшего жанра во всей классической традиции, но также, более тонким образом и даже за пределами классицизма, в опеке, которой драматические образцы окружали нарратив и которая столь удачно отражается в употреблении слова “сцена” для обозначения основной формы романной наррации. Вплоть до конца XIX века романная сцена мыслилась довольно убого, как бледная копия драматической сцены: мимесис второй степени, подражание подражанию» [5, т. 2, с. 190].

Существует также два других способа определить драму как синтетическую форму; впрочем, в обоих случаях речь будет идти о древнегреческой трагедии. Оба представлены у Гёте – синтез в смысле изначального (а не финального; археологического, а не телеологического) синкретического единства жанров и синтез как простое «сложение», при котором разным частям драмы соответствуют разные жанры: «В наиболее древней греческой трагедии, как видим, все они три тоже взаимосвязаны и лишь по прошествии времени обособляются. Пока хор играет главную роль, лирика главенствует; когда хор превращается больше в зрителя, вперёд выступают другие формы, и наконец, когда действие





стягивается в некий домашний и личный круг, хор начинают считать обременительным и неуместным. Во французской трагедии экспозиция – эпична, середина – драматична, а пятый акт, завершающийся возбуждённо-энтузиастически, можно называть лирическим» [3, с. 229–230]. Похожую схему можно встретить и у М. Л. Гаспарова, только у него эта сумма жанров не начальная, а приобретённая в связи с развитием трагедии из лирического жанра в драматический: «Это уже начало выделения трёх основных компонентов трагедии, о которых будет речь дальше: повествования, осмысления и переживания (рассказ, агон и коммос – эпос, собственно драма и лирика)» [2, с. 518]. Примечательно, что и у Гёте, и у Гаспарова драма («собственно драма») является составным элементом в рамках самой себя, то есть драма как «теоретический жанр» существует в рамках драмы как «исторического жанра» только в окружении эпоса и лирики.

Таким образом, в романтизме одновременно с появлением теории «трёх основных литературных родов» было заложено и средство подрыва этой теории, основание, на котором возможно сократить триаду до пары: сохранив фундаментальное деление между прозой и поэзией, определить драму через вторичное деление внутри области прозы, доминантой в которой будет роман – а значит, драме достанется роль второго плана. Но хоть романтизм и создал средство для теоретического подчинения драмы, сам им не воспользовался и унаследовал классическое представление о положении драмы, то есть прежде всего трагедии (высокой драмы), на вершине жанровой иерархии. Эта классическая поэтика всем обязана Аристотелю в противоположность Платону, вплоть до того,

что современное вытеснение драмы можно метафорически назвать возвращением назад к Платону. Дело в той ценности, которую Аристотель придавал (драматическому) подражанию, мимесису, по сравнению с повествованием, диегесисом, и в том, что эта его оценка противоположна оценке Платона [5, т. 1, с. 284 и далее]. Однако вопрос, который здесь следует рассмотреть, – это вопрос не оценок, а «чистоты» жанров. Для Платона возможны чистый диегесис (представленный, возможно, дифирамбом), чистый мимесис (драма) и смешанная форма – когда повествование включает в себя прямые речи персонажей, «цитатный дискурс» (Гомер). Для Аристотеля же – драматический мимесис и повествовательный мимесис<sup>1</sup>, не различаемый на «чистый» и «нечистый». Стоит заметить, что они оба, при противоположности оценки мимесиса, признают драму формой «чисто» миметической.

С этой античной классификацией видов поэзии по модальности высказывания позже ошибочно соотнесут и через эту соотнесённость ретроспективно оправдают (то есть натурализируют) романтическую триаду родов литературы. Тем не менее одно отличие в том, что касается драмы, уже заметно. Драма, которая для Платона и Аристотеля и следующей за ними классической традицией является (по одним критериям) «чистой» формой, для романтиков стала (на других основаниях) формой смешанной, синтетической. Заняв в эстетике романтизма промежуточное положение между объективностью и субъективностью, точнее, став одновременно и объективной, и субъек-

<sup>1</sup> Небольшая терминологическая путаница возникает из-за того, что Платон противопоставляет подражание и повествование, а Аристотель понимает второе как модус первого.



ективной, драма попала под действие сразу обеих поэтик – тематической (вымысел), для которой она изначально была привилегированным объектом, и формальной (поэзия). Причём поскольку в этой области обе поэтики являются достаточными и ни одна не является необходимой, то даже написанная прозой пьеса уверенно остаётся в границах литературы.

Драма, можно сказать поэтому, является идеальной литературной формой (или формой более всего литературной) не только благодаря своей долгой истории в аристотелевской поэтике. «Разумнее всего будет, по-видимому, временно признать за каждой из поэтик свою долю истины, иными словами, свою часть литературного пространства: тематическому определению отдать во власть прозаический вымысел, а определению формальному – сферу поэтического в сильном смысле слова; совершенно очевидно, что оба они приложимы к тому обширному срединному наделу, где расположен поэтический вымысел классического типа – эпос, трагедия и комедия», – отмечает Женетт [5, т. 2, с. 356]. Тем не менее не стоит воспринимать эту применимость формального критерия к драме как простое, несколько даже излишнее и ограниченное дополнение к классическому критерию; поскольку, во-первых, несмотря на примирительный пафос Женетта, Тодорова и других, кто признаёт гетерономность «литературы», формальное определение литературы долгое время пыталось не мирно сосуществовать с тематическим, а вытеснить его, или считаться не просто достаточным, но и необходимым, или быть принятым в качестве функционального, а не просто структурного в терминологии Тодорова (то есть такого, который определял бы, что такое «настоящая литература», а не «про-

сто» литература). Во-вторых, две эти поэтики определяют возможности работы с драматическими текстами. В них можно изучать либо то, что в них есть от прозы, либо то, что от поэзии; либо сюжет и повествование, либо язык и выражение; либо означаемое, либо означающее.

Однако такая возможность двух разных подходов к драме не делает её каким-либо особым объектом для тех теорий, которые пытаются эти подходы не просто примирить, а сложить или перемножить, вроде тех, что рассматривает Тодоров: Уэллека и Фрая (просто потому, что путём сложения они хотят покрыть поле литературы целиком и показать взаимную импликацию обоих принципов либо их изначальную равнозначность) [6, с. 362–366]. Скорее даже наоборот: вместо того чтобы требовать обоих подходов, она представляет собой довольно бедный объект для них. С точки зрения повествования, ограничения (пространственные, временные и сюжетные), накладываемые на содержание пьесы возможностями её сценической постановки (которая, впрочем, может не всегда предполагаться) и принципом только «объективного» повествования, делают невозможным не только проникновение в мысли персонажей, но и многие доступные эпической прозе игры с порядком и временем повествования (анахроний, аналепсисов и пролепсисов, анизохроний и резюме), его повторяемостью, модальностью и залогом. С точки зрения формы, пьесы всегда слишком большие и слишком сюжетные, чтобы можно было ожидать от них постоянной непрозрачности языка и лирической насыщенности, которая может достигаться только в отдельных местах, ключевых монологах; в таких случаях пьеса в целом может рассматриваться только как носитель таких мест,



предлог для того, чтобы связать их воедино<sup>1</sup>. В обоих случаях драма не может достигнуть того уровня теоретической интегральности, какой специализированные жанры достигают в соответствующих специализированных поэтиках.

Особенности такого «промежуточного» положения драмы можно прояснить через сравнение с классическим представлением о поэзии. Она, согласно Барту, определялась через сравнение с прозой как особым образом формализованная, декорированная её разновидность. Согласно «двум уравнениям г-на Журдена», «Поэзия = Проза + a + b + c» и «Проза = Поэзия – a – b – c» [1, с. 80], где a, b и c – это, например, метр, рифма и т.д. Однако знаки сложения в определении поэзии обладают некой двусмысленностью, так как прибавление к прозе языковых атрибутов одновременно ограничивает её, что также проговаривает Барт: после Рембо, по его мнению, «Поэзия перестаёт быть декоративно-орнаментальной или подвергнутой ограничениям Прозой» – ведь раньше в поэзии мысль приходилось «ужимать ... строго до размеров стихотворного метра» [1, с. 81, 83]. Подобным образом можно определить и драму: формальная организация текста пьесы (который состоит из речей персонажей и ремарок) позволяет моментально опознать его в качестве произведения искусства или, по крайней мере, значительно сократить круг подозреваемых жанров; этим драма близка к поэзии, которая так же быстро опознаётся на глаз по разбивке текста на строчки и строфы, вольному обращению с синтаксисом и т.д., и отличается от простой прозы, отличие которой от нелитературных текстов (газетных репортажей,

дневников и пр.) располагается на уровне тематики. Поэтому даже документальная драма, не обладающая привилегией *factio*, гораздо легче входит в пространство искусства (литературу и театр), чем документальная проза. (Правда, существуют и нелитературные тексты, написанные в жанре диалога или преимущественно диалога; в условных рамках науки к таковым относятся философские диалоги, парадигму которых задают сочинения Платона; существуют и другие примеры заигрывания науки (как правило, гуманитарной) с литературой, в числе которых можно назвать и последнюю часть «Введения в архитекст» – но и в таких случаях проблем с определением статуса текста всё равно не возникает, так как ясно положение этого литературоподобного фрагмента в научной работе, подобно тому, как для Аристотеля было ясно, что Эмпедокла, несмотря на стихотворную форму его произведений, стоит называть «скорее уж природоведом, чем поэтом» (Поэтика 1447b) [2, с. 797]. Другой чисто диалогический жанр – интервью.)

Но драма не может предложить ничего своего, чего бы не было в прозе (спектакль может, но драма – это ещё не спектакль), в отличие от классической поэзии, которая компенсирует собственные ограничения декоративными, эстетическими элементами, и поэтому здесь отношение становится менее амбивалентным и чисто негативным: Драма = Проза – x – y – z. Все речи, то есть весь «цитатный дискурс», который есть в драме, можно изложить в смешанной (в смысле модальности) эпической форме, но не наоборот; любой поступок, который может быть изображён на сцене, может быть описан словами, но не наоборот; роман может рассказать о действии любой продолжительности и сложности, а пье-

<sup>1</sup> Так, например, Виктор Шкловский рассматривал Шекспира [7, с. 348–350].





са – нет. Не обязательно воспринимать такие ограничения негативно: так, например, можно утверждать, что накладываемые драматическим жанром ограничения требуют от авторов большего мастерства, и поэтому (по принципу «кто может больше, может и меньше») хорошая драма является лучшим показателем таланта, чем хорошее эпическое произведение, и тем самым хороший драматург стоит выше хорошего прозаика; Аристотель по похожим причинам указывал на превосходство трагедии над эпосом, отмечая достоинства её относительного минимализма, лаконичности (Поэтика XXVI [2, с. 831–832]). (Да и простое совпадение ли, что известный афоризм «краткость – сестра таланта» был сказан драматургом и в качестве совета, как писать пьесы?) Однако стоит сместить фокус с (воображаемого) соревнования писателей («гамбургский счёт») на тексты, как иерархия переворачивается: благодаря отсутствию ограничений проза просто позволяет создавать более интересные объекты.

Принимая во внимание всё вышесказанное, можно сделать следующее предположение: драма находится на периферии теории потому, что у неё нет своего специфического определения и вытекающей из него теории; своего определения у драмы нет потому, что к ней применимы оба других (или, по крайней мере, одно, но всегда); оба определения применимы к драме потому, что она долгое время (начиная с Аристотеля) стояла в центре поэтической системы. Последнее замечание прояснится, если заметить, что проза и лирическая поэзия – сначала Платоном, а затем Аристотелем были исключены из рассмотрения принципиально [5, т. 2, с. 287]. Изобразительная поэзия – драма и эпос – объект классической поэтики, противоположна изобразительной про-

зе и неизобразительной поэзии – объектам поэтики современной. Однако это противоположность неполная: каждый из новых объектов позаимствовал по термину у старого объекта и через общность этого термина и был легитимирован в литературном пространстве, а сами эти термины, в свою очередь, стали определениями и критериями литературности.

Когда проза и поэзия (эпос и лирика) становятся не просто двумя возможными вариантами литературы, а двумя противоположными полюсами, задающими пространство литературы оппозициями (как у Якобсона), драма (даже в качестве подвида прозы, в силу исторической инерции) начинает испытывать проблемы с подобным делением. Подобно запрету на инцест в оппозиции природа/культура, драма «ускользает от подобных понятий, хотя, несомненно, предшествует им и, вероятно, является условием их возможности» [4, с. 453].

Таковы причины, по которым драма оказалась на периферийном положении в теории литературы. Однако нельзя не заметить, что описанное выше промежуточное положение между прозой и поэзией – это всего лишь одно из подобных «промежуточных положений», в которых находится драма; другое – это положение между литературой и театром. Эту роль связующего звена между двумя видами искусства тоже необходимо учитывать, чтобы понять судьбу драмы в XX веке – судьбу не в литературной теории, а в живой практике. Но этот вопрос требует специального рассмотрения – как и вопрос о том, не обладает ли драма некими ресурсами, присущими только ей характеристиками, на которые раньше обращали недостаточно внимания, но которые способны придать этому жанру новую актуальность.



## Список литературы

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма. Москва : Академический Проект, 2008. 431 с. (Философские технологии).
2. *Гаспаров М. Л.* Собрание сочинений : в шести томах. Тм 1 : Греция / вступ. статья, сост. Н. П. Гринцера, М. Л. Андреева. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 848 с.: ил.
3. *Гёте И. В. Ф.* Западно-Восточный диван / изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов ; АН СССР. Москва : Наука, 1988. 894 с.
4. *Деррида Ж.* Письмо и различие. Москва : Академический Проект, 2000. 495 с. («Концепции»).
5. *Женетт Ж.* Фигуры : в 2 томах / перевод с французского Е. Васильевой и др. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. (Работы по поэтике).
6. *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика / Степанов Ю. С. (ред.). Москва : Радуга, 1983. С. 355–369.
7. *Шкловский В. Б.* Собрание сочинений. Том 1: Революция / сост., вступ. статья И. Калинина. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 1032 с.: ил.
8. *Якобсон Р.* Работы по поэтике: Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва : Прогресс, 1987. 464 с., [12] л. ил. (Языковеды мира).

## References

1. Bart R. *Writing degree zero*. Moscow, Publishing House “Academic Project”, 2008. 431 p. (In Russ.)
2. Gasparov M. L. *Collected works. In 6 volumes. Volume 1: Greece*. Moscow, New Literary Observer Publishing House, 2021. 848 p. (In Russ.)
3. Goethe J. W. V. *West-Eastern diwan*. Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 1988. 894 p. (In Russ.)
4. Derrida J. *Writing and difference*. Moscow, Publishing House “Academic Project”, 2000. 495 p. (In Russ.)
5. Genette G. *Figures. In 2 volumes*. Moscow, Sabashnikovs Publishing House, 1998. (In Russ.)
6. Todorov Tz. The notion of literature. In: Stepanov Yu. S., ed. *Semiotics*. Moscow, Publishing House “Raduga”, 1983. Pp. 355–369. (In Russ.)
7. Shklovskiy V. B. *Collected writings. Volume 1: Revolution*. Moscow, New Literary Observer Publishing House, 2018. 1032 p. (In Russ.)
8. Jacobson R. *Works on poetics: Translations*. Moscow, Progress Publishers, 1987. 464 p. (In Russ.)

\*