

Коваленко Вера Витальевна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
vera.kovalenko@icloud.com

Кросс-жанровая ситуация в драме Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца *Солдаты*

Для цитирования: Коваленко В. В. Кросс-жанровая ситуация в драме Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца *Солдаты*. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2019, 16 (4): 673–688. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.408>

В статье рассматривается жанровая организация драмы Я. М. Р. Ленца «Солдаты» (1776). Выдвигается тезис о том, что жанровые эксперименты Ленца шли дальше смешения трагического и комического и подразумевали использование в драме приемов, свойственных недраматическим жанрам. Вводится понятие кросс-жанровой ситуации, применимое к генезису и к структуре драмы «Солдаты». Прослеживается взаимовлияние двух различных по жанру произведений, созданных на одном автобиографическом материале (прозаический текст «Дневник», записанный в 1774 г., и драма «Солдаты»). На примере анализа отдельных сцен показано, каким образом в структуру драмы интегрированы формальные и содержательные элементы различных жанров, как драматических (комедия, фарс, трагедия, бюргерская драма), так и повествовательных (автобиографическая проза, сентиментальный роман в письмах, притча). Дается оценка жанровым экспериментам Ленца в контексте эпохи: тенденция к смешению жанров наблюдалась в драме (напр., использование жанра исторической хроники в гётевской драме «Гёц фон Берлихинген» или написанная под влиянием английско-го сентиментального романа бюргерская трагедия Лессинга «Мисс Сара Сампсон») и в прозе второй половины XVIII в. (тенденция к диалогизации прозы). В статье дается новая трактовка признанного многими исследователями «фрагментарного» построения ленцевской драмы: «фрагментарность» позволяет драматургу не только имитировать «естественное» восприятие человеком окружающей реальности, обусловленное переживанием конкретной ситуации «здесь и сейчас», или управлять зрительским вниманием, но и органично включать в текст различные по своей жанровой специфике сцены. Анализ кросс-жанровой ситуации в драме «Солдаты» позволяет высветить свойства каждого из представленных в ней жанров в отдельности и особую поэтику ленцевской драмы в целом.

Ключевые слова: драма, кросс-жанр, Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц, *Буря и натиск*.

Для Я. М. Р. Ленца (1751–1792), как и для других представителей литературного движения «Буря и натиск», драма была ведущим жанром как в литературной практике, так и в теоретическом осмыслении. Театр давал возможность напрямую обратиться к зрителям, донести до них свои эстетические идеи, многие из которых высказывались еще старшими современниками штюрмеров: Г. Э. Лессингом, И. Г. Гердером, И. Г. Гаманом. Именно с театра, как справедливо полагал Лессинг,

начался процесс становления немецкой национальной литературы. Молодое поколение штюрмеров (И. В. Гёте, Г. Л. Вагнер, Ф. М. Клиндер, Г. В. фон Герстенберг, Ленц и др.) обладало смелостью, необходимой для участия в обновлении национальной литературы: «бурные гении» решительно отвергали любые правила и настаивали на абсолютном праве поэта творить художественный мир, руководствуясь лишь своими эстетическими установками. Штюрмеры перечитывали Аристотеля, восхищались У. Шекспиром, искали новые творческие решения для изображения характеров и драматургического действия на сцене. Устоявшаяся в то время нормативная поэтика классицизма предписывала самые строгие правила именно для драматургов, в том числе с точки зрения чистоты жанров. Возможно, именно по этой причине поиски новых, более свободных драматических форм подтолкнули Ленца к кросс-жанровым экспериментам — включению элементов различных жанров в структуру драмы.

Сомнение в неизблемости жанровых границ не раз высказывалось в литературных полемиках Просвещения. Так, в «Гамбургской драматургии» («Hamburgische Dramaturgie», 1767–1769) Лессинг размышляет об использовании повествовательных приемов в драме и, в частности, анализирует прологи Еврипида, которые носили повествовательный характер и уже в самом начале трагедии сообщали зрителям ее сюжет и даже развязку, уничтожая тем самым эффект неожиданности и переключая внимание зрителя с собственно фабулы на ее реализацию в поступках героев.

К вопросу о фундаментальных различиях между эпической и драматической формой обратились чуть позже Гёте и Ф. Шиллер. В 1797 г. на протяжении нескольких месяцев два поэта вели интенсивную переписку, результатом которой стала совместная статья под названием «Об эпической и драматической поэзии» («Über epische und dramatische Dichtung»). Гёте и Шиллер, осознавая смешанный характер любого конкретного литературного произведения, стремились на абстрактном уровне строго разграничить эпос (повествовательную прозу) и драму, выявить их идеально-типические свойства. Они ставили перед собой не только чисто теоретическую цель, которая казалась им «неисчерпаемой»¹, но и видели в своей работе практическую пользу: предполагалось, что теория жанров помогала бы писателям определять, какой материал естественным образом поддавался бы драматургической обработке, а какой — эпической [Anderegg 2010: 442].

Процесс «эпизации»² драмы проходил в немецкой литературе постепенно. Бюргерская трагедия Лессинга «Мисс Сара Сампсон» («Miss Sara Sampson», 1755) была написана под влиянием английского сентиментального романа. Повествовательная манера и стиль К. М. Виланда оказали косвенное влияние на немецкую драматургию через его прозаические переводы Шекспира.

Ленц внимательно относился к категории жанра, с особой тщательностью подбирал жанровое определение ко всем своим произведениям и часто включал его в заглавие: его основной теоретический трактат — «Заметки о театре» («Anmer-

¹ В одном из писем Гёте признается, что жанровый вопрос кажется ему «теоретически неисчерпаемым» (theoretisch unaussprechlich). Цит. по: [Anderegg 2010: 445].

² Об «эпизации» немецкой драмы и «драматизации» романа позднего Просвещения пишет М. В. Красильникова в диссертации, посвященной смешению драматических и эпических приемов в романе Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» [Красильникова 2014: 17 и сл.].

kungen übers Theater», 1774), записки личного характера носят название «Дневник» («Das Tagebuch», 1774). Рецензия на гётевского «Вертера» («Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers», 1775) написана в письмах и по форме перекликается с произведением, которому она посвящена. Драма «Англичанин» («Der Engländer», 1777) снабжена подзаголовком «драматическая фантазия» — «Eine dramatische Phantasei» [Lenz 1987, 1: 317], т. е. представляет собой, по определению автора, далекий от реальности вымысел, облеченный в драматическую форму.

В марте 1776 г. в связи с готовящейся публикацией драмы «Солдаты» («Die Soldaten») Ленц пишет Й. Г. Циммерману: «Я забыл попросить Вас о том, чтобы “Солдаты” не публиковались под барочным заглавием “комедия”, основанным на некоторых странностях отдельных персонажей» [Ibid., 3: 395]. Характеризуя комедию как «барочное» явление, Ленц не имел в виду принадлежность ее к эпохе или стилю барокко, поскольку это обозначение (барокко) было введено в историю литературы мыслителями XIX в. В традициях схоластики «барочной» называлась фигура силлогизма, ведущая к ложным заключениям [Михайлов 1994: 327]. Видимо, Ленц опасался именно ошибочного толкования драмы читателями в том случае, если она будет названа комедией, потому что далее в письме он поясняет: «Может возникнуть пагубный эффект, что целое сословие, достойное уважения, предстанет в смешном виде, в котором я задумывал показать испорченные нравы лишь отдельных его представителей» [Lenz 1987, 3: 395].

Поиски жанрового определения к ленцевской драме до сих пор продолжаются в литературоведческих работах. Так, для Ф. Демута «Солдаты» — это «бюргерская историческая драма» [Demuth 1994]. П. М. Лютцелер, говоря о жанровой специфике этого произведения, называет его «драмой в письмах» [Lützel 1987: 155]. Т. Фосс отмечает, что «Солдаты» композиционно близки к «драме состояний» (Stationendrama) [Voß 2016: 164], получившей развитие в драматургии немецкого натурализма в конце XIX в.

Между тем в продолжающихся дискуссиях о жанровой принадлежности ленцевской драмы бесспорной остается ее смешанная трагикомическая природа. Такая исследовательская парадигма представлена как в уже ставших классическими литературоведческих трудах К. Гутке и Р. Жирара [Guthke 1961; Girard 1968], так и в новейших работах [Zipfel 2017: 124]. Опыт соединения трагического и комического Ленц воспринял из драматургии Лессинга и Д. Дидро, а также Шекспира. Однако если Лессинг и Дидро стремились к гармоничному соединению противоположностей, к созданию «среднего жанра» и «смешанного характера», то Ленц использует технику контрастного чередования разнородных элементов. В драматургии Ленца трагическое и комическое, а также возвышенное и обыденное сочетаются самым смелым образом, немислимым для поэтики классицизма. Необходимость смешения трагического и комического сам Ленц объяснял, исходя из постулата о миметической природе драмы:

Комедия — это рисунок с человеческого общества, и если оно становится серьезным, то и рисунок не может быть смешным. <...> Поэтому нашим немецким комедиографам следует писать одновременно комически и трагически, поскольку народ, для которого они пишут, или, по крайней мере, должны писать, представляет собой смесь культуры и грубости, традиций и дикости [Lenz 1987, 2: 703].

Ленц не отрицает миметическую природу драмы, заявленную Аристотелем, однако вступает с ним в полемику по поводу того, каким образом должно осуществляться подражание. Если Аристотель отмечал, что трагедия подражает действию, а комедия — характеру, то Ленц утверждает обратное: в центре современной трагедии стоит характер, сильная личность, способная преобразовать мир, комедия же рисует социальные коллизии [Schlieske 2000: 205]. Ленц осознавал кризис характерной для его времени бюргерской драмы, сфокусированной на семейных и социальных конфликтах в большей степени, чем на прорисовке характеров.

Само понятие «подражания природе» Ленц трактовал по-новому, отрицая свойственное предыдущему поколению представление о гармоничной, «прекрасной природе» [Lenz 1987, 2: 648], которую Ленц называл плодом поэтического воображения или даже резче — «фальшивой природой» [Ibid., 2: 648]. Создавая «рисунок с человеческого общества», Ленц стремился заострить имеющиеся в этом обществе противоречия: как внутренние противоречия личности (и здесь Ленц последовательно развивал выдвинутую Лессингом концепцию «смешанного характера»), так и конфликт личности с обществом. Опираясь на идеи французского драматурга и теоретика Л. С. Мерсье³, Ленц ратовал за расширение жанровых границ бюргерской драмы и включение в нее острой социальной и политической проблематики. Новая драма должна была соединить достижения «среднего жанра» (демократизация в выборе сюжетов и героев) с героической патетикой. Ленц подчеркнул отказывался от холодного морализаторства, но не от возможности впечатлять зрителя, побуждать его к действию и тем самым оказывать влияние на внелитературную действительность.

Ленц искал особую драматическую форму, способную примирить показ зримой, чувственной реальности со сценическими условностями и отвечающую тенденциям его времени — как социальным, так и литературным. В поисках новой драматической формы Ленц обращался и к каноническим источникам (Ленц переводил и адаптировал для немецкого театра драмы Шекспира [Inbar 1982] и Плавта), и к современной ему драматургии. Ленц высоко ценил мещанские драмы и комедии Лессинга за обращение к актуальной немецкой действительности, за естественный, эмоциональный язык, которым говорили его персонажи. Вместе с тем Ленц считал, что Лессинг, создавая живые, «смешанные» характеры, все же был скован классицистическими представлениями о необходимости «поступательного» развития действия и соблюдал принцип «сцепления» драматических сцен, провозглашенный И. К. Готшедом [Бурикова 2008: 13–14].

Образцом современной трагедии, в центре которой стоит неповторимая, способная к самоутверждению, сильная личность, Ленц считал гётевского «Гёца фон Берлихингена» («Götz von Berlichingen»). Драма была опубликована в 1773 г. с подзаголовком «Драматизированная история» («Geschichte dramatisiert»), в котором видна установка автора на смешение жанров — установка, уже занимавшая в то время и Ленца. С одной стороны, Гёте «драматизировал» исторический материал и подчинил сюжет драмы своему творческому замыслу: показать трагическое движение к гибели героя, выступающего символом целой эпохи с ее ценностями и законами. С другой стороны, в структуру драмы введены элементы исторической

³ Речь идет о трактате Л. С. Мерсье «О театре» («Du théâtre») [Mercier 1773], широко известном не только во Франции, но и в Германии того времени [Kennedy 2005: 204–205].

хроники: сцены представляют собой разрозненные эпизоды, разворачивающиеся в разных местах и охватывающие протяженный отрезок времени. Характер героя служит в гётевской драме центральным элементом, соединяющим отдельные исторические эпизоды и задающим многоплановую проблематику: правовую, политическую, философско-историческую. За счет множественности сюжетных линий и действующих лиц усложняется композиция драмы⁴. Ленц восторженно встретил публикацию «Гёца», высоко оценив его новаторство. Намеченные в гётевской драме тенденции — к смешению жанров, к усложненной композиции, к многогранности сценических характеров — были близки и ленцевской драматургии.

Первые наброски к драме «Солдаты» Ленц сделал в конце 1774 г., в это же время был записан прозаический текст под названием «Дневник». Материалом для обоих произведений послужили события, свидетелем и участником которых Ленц стал в Страсбурге: барон фон Кляйст, у которого Ленц в то время состоял на личной службе, завел знакомство с Клеопой Фибих, дочерью страсбургского ювелира, и, оставив нотариально заверенное обязательство жениться на девушке, покинул город, чтобы получить разрешение отца на неравный брак. Обязательство так и осталось невыполненным, что отражено в сюжете драмы «Солдаты», в то время как «Дневник» охватывает лишь несколько дней, следующих непосредственно за отъездом барона, и не повествует о дальнейшем развитии событий.

Текст «Дневника» сочетает в себе элементы эпистолярного и дневникового жанров. В предисловии автор обращается к Гёте и далее в тексте ссылается на «Вертера», подчеркивая тем самым, по-видимому, что его дневниковые записи представляют в первую очередь литературный интерес [Lenz 1987, 2: 295]. Ленцевский текст обладает всеми признаками дневникового жанра: порядковой нумерацией дней, повествованием от 1-го лица, обрывочным, свободным стилем изложения, не ориентированным на публикацию. Вместе с тем кое-где автор намеренно нарушает или обыгрывает конвенции жанра. Так, при переходе от событий одного дня к событиям следующего нумерация, которая традиционно выполняет лишь мета-функцию (деление повествования на отрезки), становится частью собственно повествовательного текста, как бы «вторгается» в него прямо посередине фразы:

Я отправился на

Девятый день

повидать ее, но твердо решил, что мое сердце не дрогнет перед ней. Предательское сердце! Как мало я тебя знаю... [Ibid., 2: 325].

К отступлениям от чисто дневникового жанра можно также отнести некоторые элементы ретроспекции (воспоминания рассказчика) и предвосхищения повествования, когда рассказчик ссылается на события, описанные в последующих «днях». Эту особенность можно объяснить тем, что рассказчик, если верить предисловию, из предосторожности вел записи на иностранном языке, а затем сам перевел весь текст, чтобы отправить его Гёте. Вместе с тем фигуру «перевода с тайного языка» можно рассматривать и как традиционную литературную условность (ср. «Тайный дневник» («Geheimes Tagebuch») И. К. Лафатера, опубликованный в 1771 г.), и как

⁴ Об особенностях «шекспиризирующей» драмы штюрмеров см.: [Жирмунская 2001: 353].

элемент литературной игры, нарочитой фикционализации, что подкрепляется также измененными именами действующих лиц. Так, барона фон Кляйста мы узнаем в фигуре Сципиона, а его возлюбленная носит в «Дневнике» имя Араминта. Выбор имен продиктован, по всей вероятности, иронией автора по отношению к популярным галантным романам с запутанной любовной интригой и персонажами, облаченными в псевдоисторические костюмы древнеримских и восточных героев.

Рассказчик (его имя сокращено до инициала L.) влюблен в Араминту и занят толкованием тайных знаков, которые он прочитывает в словах и жестах предмета его любви. День за днем рассказчик фиксирует результаты своих наблюдений на письме. В «Дневнике» семиотический аспект вытесняет на второй план собственно событийный уровень. Сюжет как таковой в «Дневнике» отсутствует и формируется лишь при переводе материала на язык драмы: в «Солдатах» барон Депорт ухаживает за бюргерской девушкой Марианной Везенер, обещает жениться на ней вопреки сословному неравенству, входит в доверие к ее отцу. Марианна, рассчитывая на брак с бароном, разрывает отношения со своим возлюбленным Штольциусом. Бегство барона наносит непоправимый урон репутации девушки и разоряет ее отца, вынужденного платить по долгам беглеца. Мы видим отчаянные попытки отца отыскать барона, чтобы спасти честь и благосостояние семьи, и скитания оказавшейся на социальном дне дочери.

Тот факт, что в основу сюжета драмы легли события, описанные Ленцем в «Дневнике», подчеркивает для нас не столько автобиографическую укорененность материала, сколько т. н. кросс-жанровую ситуацию, проявившуюся уже на этапе генезиса драмы. Создавая два текста на одном материале, Ленц использует в одном жанре элементы, присущие другому. Тенденция к «драматизации» была общей для прозы гётевского времени, в которой все большую часть повествования занимали диалоги персонажей. Так, некоторые сцены в «Дневнике» представляют собой диалоги, почти лишенные авторского комментария и дополненные подробными указаниями на позы и жесты персонажей. Как правило, реплики даются сплошным текстом, без кавычек. Приведем в пример сцену схватки между рассказчиком и его соперником (младшим братом барона фон Кляйста), которая по своей динамике и наглядности приближается к театральной эстетике:

...он вскочил и заявил, что хочет выбросить меня из окна, тогда сначала я Вас, крикнул я и тоже поднялся, наша служанка кинулась к нему. Отпустите его, сказал я, он схватился за шпагу, Вы же не станете драться с безоружным, — сказал я. Он ответил, что я могу отыскать свою, и тут же потушил свет: он, дескать, хотел драться в темноте. Я чуть было не рассмеялся, особенно над нашей служанкой, которая подняла крик и визг...⁵ [Ibid., 2: 327]

В свою очередь, драма «Солдаты» обнаруживает в своей структуре ряд элементов, присущих эпическому повествованию, таких как присутствие фигуры рассказчика или диалоги персонажей, не участвующих напрямую в действии, а лишь комментирующих его. Драматический жанр не предполагает наличия рассказчика, повествующего Я. Однако текст «Дневника» отчетливо повлиял на проработку некоторых сцен драмы, сфокусированных на самовыражении персонажей, а точ-

⁵ Пунктуация в переводе приближена к авторской. — В. К.

нее — на экспликации такого самовыражения. На страницах «Дневника» мы находим эпизод, в котором автор записок разыгрывает в присутствии Араминты шуточную сценку. Влюбленный герой наблюдает, как девушка наряжает своего маленького брата в маскарадный рыцарский костюм. Не решаясь высказать ей свои чувства прямо, влюбленный подменяет субъект высказывания и разыгрывает сцену так, будто влюбленная пара — это Араминта и наряженный мальчик. Герой завещает Араминту, что ни одна другая дама не могла бы соперничать с ней и покорить сердце юного рыцаря. В этой сцене влюбленный, для которого прямое признание невозможно, позволяет себе сделать его в завуалированной, театральной форме. Подобная инсценировка с подменой субъекта представлена и в драме «Солдаты». В третьей сцене второго акта в дом Везенеров приходит фройляйн Ципферзат и находит Марианну в обществе Депорта. Марианна разыгрывает сценку, распределяя роли влюбленной пары между бароном и подругой: «Фройляйн Ципферзат, мне выпала честь представить тебе одного барона, который смертельно в тебя влюблен. Вот, господин барон, та самая фройляйн, о которой мы столько говорили... <...> Теперь вы можете объясниться в любви» [Ibid., 1: 214]. В странной выходке Марианны смешаны шутка и смятение, желание обозначить ситуацию и выразить свои чувства в слове.

Стремление Марианны к индивидуальному высказыванию как в устной речи, так и в письмах проходит лейтмотивом через всю драму. Порой эти попытки карикатурны: «Я ужасно люблю писать», — заявляет Марианна, «царапая» что-то пером на белой бумаге [Ibid., 1: 194].

Такая нарративная структура, как письмо в драме, является традиционным способом быстрого информирования героев и зрителей о событиях, которые не разыгрываются на сцене и, следовательно, должны быть переданы не драматическим, а повествовательным приемом. Однако в драме «Солдаты» функция писем иная. Важен сам процесс написания или прочтения писем, при этом их содержание часто остается за рамками экспликации. Герои не зачитывают письма вслух, но выносят из них суждения о чувствах друг друга: «Взгляните, как она когда-то писала мне. Это сводит меня с ума. Какое доброе сердце» (Штольциус [Ibid., 1: 216]); «Папа, подумайте только, что за письмо прислал мне этот грубиян, этот хам Штольциус, он назвал меня изменницей!» (Марианна [Ibid., 1: 213]). Штольциус и Марианна в развитии своего любовного конфликта выступают как фигуры сентиментального романа в письмах. Они ни разу на протяжении драмы не оказываются вместе на сцене, их общение происходит исключительно в письмах.

При переводе материала в драматическую форму Ленц перераспределяет черты, присущие рассказчику «Дневника», между двумя главными героями драмы. Марианна «наследует», пусть порой и в комическом ключе, стремление к самовыражению. Штольциус занят трактовкой личности своей возлюбленной, опираясь на ее письма и свидетельства других персонажей. Мелодраматические черты, которыми была наделена в «Дневнике» Араминта (резкие перемены настроения, склонность к бессоннице и меланхолии), присущи в «Солдатах» Штольциусу. Он показан в состоянии крайней растерянности и даже физического недомогания, «с повязкой на голове» [Ibid., 1: 216]. По мере развития действия совершается «переход» Штольциуса от сентиментальной роли несчастного влюбленного к амплу трагедийного героя-мстителя.

Объектом мщения выступает барон Депорт, французский офицер, соблазнивший Марианну. Фигура соблазителя была настолько расхожей в немецкой драматургии второй половины XVIII в., что у зрителей неизбежно возникал определенный горизонт ожидания. Однако вместо коварного злодея, замышляющего виртуозный план соблазнения невинности и не гнушающегося ради достижения своей цели большим или малым преступлением, таким как убийство («Эмилия Галотти» («*Emilia Galotti*», 1772) Лессинга) или применение снотворного («Детубийца» («*Die Kindermörderin*», 1776) Вагнера), Ленц выводит на сцену фарсовую фигуру, наделенную чертами хвастливого воина (*miles gloriosus*) и капитана (*capitano*) из комедии дель арте. Типаж восходит к комедии Плавта «Хвастливый воин» («*Miles gloriosus*», 206 г. до н. э.), рисующей ничем, кроме пустословия, не выделяющегося представителя военного сословия. Подобно своим комедийным предшественникам, офицер Депорт обнаруживает склонность к любовным авантюрам и внешнюю напыщенность речи при ее бессодержательности [Voß 2016: 154]. Этот типаж подкреплен «говорящим» именем *Desportes*⁶, которое может быть интерпретировано как производное от французского выражения *enfonceur des portes ouvertes* (на русский язык это выражение можно перевести как «ломящийся в открытую дверь»). В XVIII в. французы так говорили о шарлатане, чьи слова не соотносятся с поступками, или о трусе, который кичится мнимыми подвигами⁷. Ленц реализует языковую метафору «ломиться в открытую дверь» в сцене, когда Депорт пытается проникнуть в комнату к Марианне. Сцена носит характер пантомимы: сначала Депорт «наблюдает за Марианной, которая то и дело приоткрывает дверь и выглядывает из-за нее», затем «старается протиснуться в дверь, Марианна колет его большой булавкой, он вскрикивает и отпрыгивает от двери, чтобы проникнуть в ту же комнату через другую дверь» [Lenz 1987, 1: 214].

Депорт карикатурен и потому не производит впечатления злодея. Чтобы добиться расположения Марианны, он прибегает к стандартным средствам галантного ухаживания: шаблонным стихотворениям, подаркам и лести. В зависимости от обстоятельств его речь изобилует банальностями, затертыми клише куртуазного языка или же солдатскими вульгаризмами.

Особенность «трагедийного» финала в драме «Солдаты» заключается в столкновении двух персонажей, наделенных различной жанровой характеристикой. Трагедийный герой-мститель Штольциус произносит патетическую речь о поруганной чести своей невесты перед нарочито плоским, фарсовым персонажем, что снижает трагический пафос этой сцены. В первых набросках к драме акт мести совершается за кулисами, Штольциус появляется перед зрителями «с окровавленным мечом» [Иматуга 1996: 279]. В конечной редакции выбрано иное орудие мести и самоубийства: Штольциус отравляет барона крысиным ядом и сам принимает этот яд. Убийство натуралистично представлено прямо на сцене (излюбленный

⁶ Наша трактовка не противоречит интерпретации П. М. Лютцелера, который указывает на происхождение имени персонажа от французского *déportements*, что значит 'распушенность' [Lützel 1987: 150]. Реализация языковых метафор относится к излюбленным художественным приемам Ленца, поэтому ассоциация имени Депорта с метафорическим выражением представляется уместной при анализе указанной сцены.

⁷ Французское выражение и его толкование с переводом на немецкий язык включено в словарь, изданный в Нюрнберге в 1712 г. См.: [Kramer 1712, 2: 1128].

прием штурмерской драматургии), Депорт кричит и корчится от боли [Lenz 1987, 1: 243–244].

Исследователи драматургии Ленца неоднократно обращали внимание на то, что он переносит акцент с развития действия на отдельные ситуации. Драматург представляет читателю и зрителю разрозненные эпизоды, не всегда прямо соотносящиеся друг с другом. Действие разворачивается «скачкообразно» [Чирков 1988: 34], с быстрой сменой места и времени. Такой принцип построения драмы исследователи ленцевских драм называют «ситуационным» [Andronikashvili 2009: 210], «аналитическим» [McInnes 1992: 56], «калейдоскопичным» [Schäfer 2016: 52] или «фрагментарным» [Demuth 1994: 255; Schäfer 2016: 61; Бурикова 2008: 12].

Ю. Шефер отмечает, что в основе драматургии Ленца лежит поэтика фрагмента — прозаического жанра, получившего развитие и особый статус несколькими десятилетиями позже в литературе романтизма. Однако еще в середине XVIII столетия в Германии фрагмент был осмыслен как литературный и философский жанр, о чем свидетельствуют «Фрагменты» Гердера, Лафатера и Клопштока [Schäfer 2016: 47].

Влияние жанра прозаического фрагмента на драматургию Ленца заметно на тематическом и структурном уровне. Темы и мотивы, характерные для фрагмента, — это изоляция, неприкаянность персонажа, находящегося вдали от родины или дома, неспособность персонажа выразить свои мысли или чувства в слове (проблематизация языка), а также невозможность провести границу между внутренним миром и реальностью [Ibid.: 48]. К структурным признакам и средствам, присущим фрагментарному письму Ленца, исследователи относят, напр., обрывочность и лакуны в повествовании или в развитии действия, игру с противоположностями, саморефлексию жанра [Ibid.: 48–51].

Фрагментарность композиции дает драматургу возможность управлять вниманием зрителя (и читателя), вынужденного аналитическим путем восстанавливать целостную картину событий, некоторые из которых опущены в драматическом повествовании. Так, напр., на сцене не показана встреча Марианны с егерем Депорта, носящая характер западни. При этом сам Депорт дважды упоминает об этой встрече, а графиня в финале драмы, напротив, высказывает предположение, что девушке все-таки удалось ускользнуть из рук егеря. Драматическая техника Ленца подразумевает некоторую степень недосказанности и предоставляет зрителю дополнительную свободу для интерпретации.

Применение Ленцем техники «фрагментарной» композиции продиктовано его мировоззренческой установкой на невозможность воспринять действительность во всей ее полноте. Человек, взору которого доступны лишь некоторые фрагменты реальности, вынужден дорисовывать полную картину в своем воображении. Ленц настаивал на том, что драматург должен последовательно выдерживать занимаемую им определенную «позицию» [Lenz 1987, 2: 648]. Если домашние сцены в драме «Солдаты» решены в жанре бюргерской драмы и показаны зрителю с позиции отца семейства, то зритель, как и отец Везенер, узнает о состоявшемся тайном свидании Марианны и Депорта (с посещением комедии) лишь по ее возвращении домой. Персонажи Ленца оказываются в ситуациях, которые они не могут проконтролировать или осмыслить полностью. Этим объясняются растерянность, неуверенность — типичные состояния ленцевских героев [Schäfer 2016: 48].

Помимо мировоззренческой установки, Ленц руководствовался и чисто эстетическими соображениями. Фрагментарный характер композиции позволял драматургу органично вводить дополнительные, не связанные с основным действием сцены, различные по своей жанровой специфике и стилистике. В пример можно привести фарсовые эпизоды в доме еврея Аарона или выход на сцену старухи Везенер. Она появляется в драме лишь один раз, исключительно для исполнения фольклорной песни, как бы провидчески комментирующей основное действие.

Ленц объяснял необходимость усложнения драматургической композиции историческим развитием жанра. В «Заметках о театре» Ленц пишет: «В Древней Греции народ собирался, чтобы следить за развитием одного определенного действия. В наше время следует показывать ряд действий, составляющих единое целое» [Lenz 1987, 2: 657]. Ленцевская драма отличается от предшествующих образцов просветительской драмы (в том числе от драмы Лессинга) не только тем, что заостряет проблематику социальной напряженности, но и принципиально новой формой. Если драматургия Лессинга все еще сохраняет верность «классической» форме, то штюрмерская драма Ленца тяготеет к шекспировской свободе. Ленц свободно обращается с композицией, подражая драмам Шекспира и гётевскому «Гёцу».

Игнорируя пресловутое «правило трех единств», Ленц ищет новые средства для придания своим драмам целостности:

Что представляют собой эти три единства? Я назову вам их сотню, но они все же останутся одним единством. Единство нации, единство языка, единство религии, единство нравов — ну и что из того? Все время одно и то же, всегда и вечно одно и то же. Поэт и зрители должны **чувствовать** (выделено нами. — В. К.) единство, а не подвергать его классификации» [Ibid., 2: 655].

Автор «Заметок о театре» не дает рецепта по достижению драматургического «единства», а лишь обозначает вектор исканий, который выходит за пределы рационального и устремлен в область чувственного, эстетического. Противопоставление чувственного и рационального было усвоено штюрмерами из всей предшествующей просветительской литературы и радикально заострено. Если героини Лессинга (Сара Сампсон, Эмилия Галотти), переживая сильные чувства, в то же время анализируют их, подробно комментируют и потому в состоянии их контролировать, то у штюрмеров эмоции захлестывают героев, иррациональное начало берет верх над разумом, а попытки «упорядочить» сферу эмоций зачастую представлены в ироническом ключе.

Полемику с рационалистическим подходом к литературе ведет и Ленц на страницах драмы «Солдаты». В фигуре графини Ля Рош современники легко узнавали автора популярных во второй половине XVIII в. романов Софию фон Ля Рош. Ленц высоко ценил дружбу с писательницей, однако даже в письмах к ней давал понять, что находит ее нравоучительные романы слишком далекими от реальной жизни. Своего персонажа — графиню Ля Рош — Ленц также наделяет просвещенным умом, приверженным, однако, абстрактным схемам и утопическим идеям [Luserke 2001: 128–135]. В «Заметках о театре» Ленц писал: «Мы хотим видеть человека там, где другие видят лишь непреодолимый рок и его скрытое течение. Или вы боитесь, господа, разглядеть человека?!» [Ibid., 2: 656]. В драме наглядно представлен и критически высвечен дидактический пафос просветительской литературы, которая

«боится разглядеть человека», его слабости и страдания, подменяя их сентиментальными клише. Не случайно в заключительной сцене графиня признается, что ей «не хватило духу» взглянуть на «двоих несчастных» [Ibid., 1: 245], имея в виду разоренного Везенера и его падшую дочь.

Графиня фон Ля Рош не только является носителем просветительских идей, но и представляет собой дополнительную «повествовательную инстанцию» в драме. Она рассказывает свою версию событий, произошедших с Марианной Везенер. Графиня убеждена, что девушку ввели в заблуждение сентиментальные романы Ричардсона, и разъясняет ей, что подражать романному герою опасно. В качестве спасительного плана графиня предлагает попавшей в щекотливую ситуацию Марианне своего рода воспитательный проект: живя в доме графини, девушка должна получить образование, усвоить новые правила поведения и начать новую жизнь — вне интриг общества, управляемого амбициями и страстями. Ирония заключается не только в том, что Марианна не знакома с романами Ричардсона, но и в том, что сама графиня следует шаблонам нравоучительной литературы. Ее план по спасению Марианны воспринимается как абсолютно утопическая схема, в которую не может «встроиться» ленцевская героиня. Здесь, как и в сцене отравления Штольциусом Депорта, мы наблюдаем столкновение двух персонажей, наделенных различной жанровой характеристикой и действующих в рамках различного жанрового канона. Графине как «автору» нравоучительного романа противопоставлена Марианна — персонаж бюргерской драмы.

Традиционный для жанра мещанской драмы конфликт отца и дочери получает у Ленца необычную трактовку: отец, поначалу неодобрительно относившийся к развитию отношений между Марианной и Депортом, постепенно становится «соратником» дочери на пути к общей цели — заключению неравного брака с бароном. Перевернутым оказывается и традиционное представление о бюргерской девушке как о жертве искусного обольщения со стороны дворянина. Субъектом интриги выступает здесь отчасти сама бюргерская семья, заинтересованная в том, чтобы через замужество дочери повысить свой сословный статус.

Финал драмы «Солдаты» представляет собой трехчастную структуру и занимает весь пятый акт. Первая сцена показывает отца на пути в Армантьер, где он надеется отыскать дочь, вторая сцена — странствующую Марианну. Сцены имеют параллельную композицию: оба путника отдыхают у дороги, оба движутся в сторону Армантьера, оба страдают от упадка сил и голода, каждый произносит короткий монолог, вспоминает прошлое и высказывает полную растерянность и неопределенность относительно своей дальнейшей судьбы.

Встреча отца с дочерью обособлена от основного сюжета драмы как во времени, так и в пространстве, и обнаруживает жанровые черты притчи. Герои, которые поначалу не узнают друг друга, как будто бы лишены внешних черт и «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [Аверинцев 1987]. Отец Везенер принимает странницу в нищенских одеждах за продажную женщину, но затем проникается к ней сочувствием и подает милостыню. После короткого диалога отец и дочь узнают друг друга. Ленц соединяет традиционный для драматургии мотив узнавания с эпическими элементами библейской притчи о блудном сыне. «Мой отец!» — произносит Марианна свою последнюю реплику, после которой отец и дочь «падают наземь, сотрясаемые судо-

рогами. Едва живых, их уносит прочь собравшаяся толпа людей» [Lenz 1987, 1: 245]. Эта ремарка носит подчеркнуто визуальный характер, безмолвствующие героини выражают свою боль языком тела. Используя глагол *wälzen* 'кататься', встречающийся обычно в народных комедиях [Detken 2009: 259], где героини «покатываются со смеху», и помещая его в ремарку к трагической по своей эмоциональной окраске сцене, Ленц напоминает читателю о комедийной традиции благополучного разрешения конфликтов и тем самым релятивирует предложенный им самим «счастливый» конец драмы: отец и дочь обрели друг друга, но репутация Марианны навсегда разрушена, семья разорена, и эта драма, вероятно, повторится и в других мещанских семьях. Ленц придает особый характер этой сцене, сочетая в ней театральную эстетику семейных «картин» (фр. *tableau*) в духе Дидро с традиционным для «низкой» комедии языком тела. И в то же время драматург поднимает эту сцену на высоту притчевого повествования о милосердии и прощении, освещает ее христианским пафосом. Притчевый характер этой сцены, соединяющей в себе обобщенно-символическое и конкретно-чувственное, составляет контраст предшествующему ей вполне конвенциональному трагедийному финалу и последующей «комментирующей» сцене.

Заканчивает драму еще один, третий по счету финал, следующий непосредственно после встречи отца с дочерью. «Пятая и последняя сцена» [Lenz 1987, 1: 245], как озаглавил ее драматург, представляет собой комментарий просвещенных героев — графини Ля Рош и полковника Шпангейма — к событиям, представленным в драме, и соотносится скорее с жанром философского диалога или драмы для чтения, чем с собственно театральной драматургией. Графиня и полковник комментируют политический аспект драмы: необходимо реформировать общество, в котором представители военного сословия из-за официального запрета на брак (семейный быт отвлекал бы их от службы) соблазняют девушек из мещанских семей. Полковник в качестве решения этой проблемы предлагает учредить специальные поселения для солдатских жен, в большей степени напоминающие, впрочем, дома терпимости⁸. Графиня в своих рассуждениях «мифологизирует» ситуацию: военное сословие представляется ей неким «чудовищем, которому время от времени необходимо добровольно приносить в жертву какую-нибудь несчастную девушку» [Ibid., 1: 246], чтобы уберечь от опасности остальных.

Особенность таких жанров, как философский диалог или мифологическое предание, состоит в их обобщенности, крайней степени абстрактности, потенциальной бесконечности (в случае диалога) и повторяемости. Время действия мифа никогда не установлено, обычно речь идет об условном «незапамятном прошлом», но в целом повествование носит вневременной характер. Обе эти формы — философский диалог и мифологическое предание — в драме Ленца противопоставлены сценическому действию, которое разворачивается «здесь и сейчас», на глазах у зрителей. На фоне конкретной, единичной истории Марианны Везенер рассуждения графини и полковника кажутся абстрактным теоретизированием. И обращение к мифологии, т. е. к архаическому прошлому, и построение утопических планов на

⁸ По мнению Демута, высказанная полковником идея представляет собой отсылку к роману Виланда «Агатон», в котором легализованная в Древней Греции проституция оправдывается именно с точки зрения защиты бюргерских девушек от сексуальных притязаний воинов. См.: [Demuth 1994: 267].

будущее уводят просвещенных героев от конкретного, зримого, развертывающегося перед их взором «настоящего», непосредственного предмета их разговора.

Обращаясь внутри драматического текста к разным жанрам, к их формальным или содержательным элементам, Ленц создает особую поэтику драмы. Ленцевские персонажи выступают носителями определенных жанровых признаков, зачастую сочетая в себе сразу несколько из них. Так, Марианна выступает героиней бюргерской драмы (сцены в кругу семьи), романа в письмах (развитие отношений со Штольциусом), галантного романа (ухаживания Депорта), нравоучительной литературы (воспитательный проект графини), авантюрного романа (побег из дома графини) и, наконец, притчи (воссоединение с отцом). Штольциус проделывает путь от героя сентиментальных романов в письмах до трагедийного героя-мстителя. Чередование, а порой и наслаивание друг на друга неоднородных элементов позволяет высветить свойства каждого из представленных жанров. Ощущение «многомерности», «реалистичности»⁹ ленцевской драмы возникает именно на «стыках» жанровых форм, ни одна из которых сама по себе не обладает достаточным потенциалом для точного отображения действительности. В последнем акте кросс-жанровой ситуацией обусловлена вариативность, многоуровневость финала. Каждый жанр — трагедия, притча и философский диалог — рождает свой вариант финала, частного или обобщенного.

Источники

- Lenz 1987 — Lenz J. M. R. *Werke und briefe*: in 3 Bdn. Damm S. (Hrsg.). Leipzig: Insel-Verlag, 1987. Bd. 1. 786 S.; Bd. 2. 958 S.; Bd. 3. 994 S.
- Mercier 1773 — Mercier L. S. *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam: E. van Harrevelt, 1773. 398 p.

Словари и справочная литература

- Аверинцев 1987 — Аверинцев С. С. Притча. В кн.: *Литературный энциклопедический словарь*. Кожевников В. М., Николаев П. А. (ред.). М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 305.
- Kennedy 2005 — *The Cambridge history of literary criticism*. Vol. 4: The eighteenth century. Kennedy G. A., Nisbet H. B., Rawson C. (eds.). New York: Cambridge University Press, 2005. 951 p.
- Kramer 1712 — Kramer M. *Das recht vollkommen Königliche Dictionarium Französisch-Teutsch = Le vraiment parfait Dictionnaire Royal, Radical, Etymologique, Sinonimique, Phraseologique, & Syntactique, François — Allemand, pour l'une, & pour l'autre Nation*: en 4 vols. Nürnberg, 1712–1715.

Литература

- Бурикова 2008 — Бурикова С. А. «Новая эстетика» в драматургии Я. М. Р. Ленца. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Московский педагогический государственный университет. М., 2008. 17 с.
- Жирмунская 2001 — Жирмунская Н. А. «Гёц фон Берлихинген» Гёте (К вопросу о типологии драмы). В кн.: Жирмунская Н. А. *От барокко к романтизму. Статьи о французской и немецкой литературе*. СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2001. С. 353–360.
- Красильникова 2014 — Красильникова М. В. *Жанровое своеобразие романа Ф. М. Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» в контексте немецкой эпической традиции рубежа XVIII–XIX вв.* Дис. ... канд. филол. наук. Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. 211 с.

⁹ О применимости понятия «реализм» к поэтике ленцевских драм см.: [Eibl 1974].

- Михайлов 1994 — Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. В кн.: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Гринцер П. А. (ред.). М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
- Чирков 1988 — Чирков А. С. *Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики*. Киев: Вища школа, 1988. 160 с.
- Anderegg 2010 — Anderegg J. „Grenzsteine der Kunst“, Goethes Gattungspoetik und die Arbeit am „Faust“. *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*. 2010, 102 (4): 441–457.
- Andronikashvili 2009 — Andronikashvili Z. *Die Erzeugung des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie des Sujets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009. 340 S.
- Demuth 1994 — Demuth V. Das bürgerliche Geschichts-drama — Die Soldaten. In: Demuth V. *Realität als Geschichte. Biographie, Historie und Dichtung bei J. M. R. Lenz*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994. S. 253–273.
- Detken 2009 — Detken A. *Im Nebenraum des Textes: Regie-bemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. 434 S.
- Eibl 1974 — Eibl K. „Realismus“ als Widerlegung von Literatur. Dargestellt am Beispiel von Lenz' Hofmeister. *Poetica*. 1974, 6: 456–467.
- Girard 1968 — Girard R. *Lenz, 1751–1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968. 446 p.
- Guthke 1961 — Guthke K. S. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961. 450 S.
- Imamura 1996 — Imamura T. *Jakob Michael Reinhold Lenz. Seine dramatische Technik und ihre Entwicklung*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1996. 478 S.
- Inbar 1982 — Inbar E. M. *Shakespeare in Deutschland. Der Fall Lenz*. Tübingen: Niemeyer, 1982. 284 S.
- Lützel 1987 — Lützel P. M. Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Soldaten. In: *Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen*. Nägele R. (ed.). Stuttgart: Reclam, 1987. S. 129–159.
- Luserke 2001 — Luserke M. *Lenz-Studien: Literaturgeschichte, Werke, Themen*. St. Ingbert: Röhrig, 2001. 292 S.
- McInnes 1992 — McInnes E. *Lenz: Der Hofmeister*. London: Grant & Cutler, 1992. 87 S.
- Schäfer 2016 — Schäfer J. „...da aber die Welt keine Brücken hat...“ *Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. 302 S.
- Schlieske 2000 — Schlieske J. *Lenz und die Mimesis: Eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792)*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. 412 S.
- Voß 2016 — Voß T. *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J. M. R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*. Bielefeld: Transcript, 2016. 426 S.
- Zipfel 2017 — Zipfel F. *Tragikomödien: Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. 293 S.

Статья поступила в редакцию 20 мая 2019 г.

Статья рекомендована в печать 23 сентября 2019 г.

Vera V. Kovalenko

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia
vera.kovalenko@icloud.com

Cross-genre situation in Jakob Michael Reinhold Lenz's *Die Soldaten*

For citation: Kovalenko V. V. Cross-genre situation in Jakob Michael Reinhold Lenz's *Die Soldaten*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2019, 16 (4): 673–688.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2019.408> (In Russian)

J. M. R. Lenz's drama "The Soldiers" ("Die Soldaten," 1776) was based on the autobiographical material from the prose text called "The Diary" ("Das Tagebuch," 1774). The cross-genre situ-

ation is however not limited to the selection of the events described in these two works. The nearly simultaneous work on both “The Soldiers” and “The Diary” allowed Lenz to enrich his drama with some epic structures and elements, and use several dramatic techniques in prose. The latter was a common tendency in the prose of Goethe’s time, and we can also find some epic structures in dramas of that time (such as the structure of history chronicles in Goethe’s drama “Götz von Berlichingen” or the bourgeois tragedy “Miss Sara Sampson” by Lessing who wrote it under the influence of the English sentimental novel), but the scenario in which the same story is presented both in drama and prose by the same author is unique. The article shows how Lenz incorporated in his drama the elements of some narrative genres such as the epistolary novel, didactic prose, and parable, mixing them with the dramatic forms of comedy, farce, classical tragedy, and bourgeois tragedy. The article offers a new interpretation of the widely acknowledged technique of fragmentary composition by Lenz: not only does it create the effect of “natural” perception of reality and keeps the spectator in suspense, but it also allows the writer to switch from one genre to another.

Keywords: drama, cross-genre, Jakob Michael Reinhold Lenz, *Sturm und Drang*.

References

- Бурикова 2008 — Burikova S. A. *New aesthetics in the dramas by J. M. R. Lenz*. Abstract of the Thesis for Candidate of Philology. Moscow State Pedagogical University. Moscow, 2008. 17 p. (In Russian)
- Жирмунская 2001 — Zhirmunskaja N. A. “Götz von Berlichingen” by Goethe (On typology of the drama). In: Zhirmunskaja N. A. *Ot barokko k romantizmu. Ctaťi o frantsuzskoi i nemetskoj literaturakh*. Saint Petersburg: Faculty of Philology of Saint Petersburg State University Publ., 2001. P. 353–360. (In Russian)
- Красильникова 2014 — Krasil’nikova M. V. *Genre innovations in the novel “Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt” by F. M. Klinger in the context of German epic tradition in the late 18th through the early 19th century*. Thesis for Candidate of Philology. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. Nizhny Novgorod, 2014. 211 p. (In Russian)
- Михайлов 1994 — Mikhailov A. V. The poetics of Baroque: the end of the rhetorical epoch. In: *Istoricheskaja poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia*. Grintser P. A. (ed.). Moscow: Nasledie Publ., 1994. P. 326–391. (In Russian)
- Чирков 1988 — Chirkov A. S. *Epic drama. Problems of theory and poetics*. Kiev: Vishcha shkola Publ., 1988. 160 p. (In Russian)
- Anderegg 2010 — Anderegg J. „Grenzsteine der Kunst“, Goethes Gattungspoetik und die Arbeit am „Faust“. *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*. 2010, 102 (4): 441–457.
- Andronikashvili 2009 — Andronikashvili Z. *Die Erzeugung des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie des Sujets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009. 340 S.
- Demuth 1994 — Demuth V. Das bürgerliche Geschichtsdrama — Die Soldaten. In: Demuth V. *Realität als Geschichte. Biographie, Historie und Dichtung bei J. M. R. Lenz*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994. S. 253–273.
- Detken 2009 — Detken A. *Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. 434 S.
- Eibl 1974 — Eibl K. „Realismus“ als Widerlegung von Literatur. Dargestellt am Beispiel von Lenz’ Hofmeister. *Poetica*. 1974, 6: 456–467.
- Girard 1968 — Girard R. *Lenz, 1751–1792. Genèse d’une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968. 446 p.
- Guthke 1961 — Guthke K. S. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961. 450 S.
- Imamura 1996 — Imamura T. *Jakob Michael Reinhold Lenz. Seine dramatische Technik und ihre Entwicklung*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1996. 478 S.
- Inbar 1982 — Inbar E. M. *Shakespeare in Deutschland. Der Fall Lenz*. Tübingen: Niemeyer, 1982. 284 S.
- Lützel 1987 — Lützel P. M. Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Soldaten. In: *Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen*. Nägele R. (ed.). Stuttgart: Reclam, 1987. S. 129–159.

- Luserke 2001 — Luserke M. *Lenz-Studien: Literaturgeschichte, Werke, Themen*. St. Ingbert: Röhrig, 2001. 292 S.
- McInnes 1992 — McInnes E. *Lenz: Der Hofmeister*. London: Grant & Cutler, 1992. 87 S.
- Schäfer 2016 — Schäfer J. „...da aber die Welt keine Brücken hat...“ *Dramaturgien des Fragmentarischen bei Jakob Michael Reinhold Lenz*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. 302 S.
- Schlieske 2000 — Schlieske J. *Lenz und die Mimesis: Eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792)*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. 412 S.
- Voß 2016 — Voß T. *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J. M. R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*. Bielefeld: Transcript, 2016. 426 S.
- Zipfel 2017 — Zipfel F. *Tragikomödien: Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. 293 S.

Received: May 20, 2019

Accepted: September 23, 2019