

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Лебедева Анастасия Игоревна**

**Ретардация в драме**

Специальность 5.9.3 Теория литературы

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Клинг Олег Алексеевич

Москва – 2026

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. РЕТАРДАЦИЯ В ДРАМЕ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....	17
§1. Ретардация в драме (к уточнению понятия).....	17
§2. Драматизм и эпичность. Мотив и эпизод в связи с коммуникативной функцией драмы.....	36
§3. О типах ретардации в драме: событийная и индексальная.....	51
ГЛАВА 2. РЕТАРДАЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ЭПОХУ РЕАЛИЗМА.....	67
§1. Ретардация как способ введения ретроспективы в русской реалистической драматургии во второй половине XIX века.....	67
§2. Карусель и планетарий: диалектика драматизма и эпичности в интеллектуальном театре.....	83
§3. Функция ретардации в драматургии о чиновниках XIX века.....	99
§4. Индексальная ретардация в контексте времени и пространства драмы.....	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	131
БИБЛИОГРАФИЯ.....	142

## ВВЕДЕНИЕ

**Общая характеристика работы.** Диссертация посвящена теоретическим аспектам функционирования ретардации в драме, а также выявлению роли ретардации в драматургии XIX века. Нас будет интересовать трансформация художественного приема ретардации в драматическом сюжете в результате процесса романизации драмы, а также место ретардации в пьесе при выборе разных стратегий построения действия. Антропоцентрическая установка в литературе проявилась в том, что главным объектом художественного отображения действительности стал человек. Мир, воспринятый через личностный опыт человека, определил характер драматургии XIX века. Разрушение «четвертой» стены в театре потребовало выработки нового подхода к созданию драматических произведений.

Выбор хронологических рамок при отборе материала для практической главы (драматургия второй половины XIX века) обусловлен особым статусом этого периода как началом сознательного отказа крупных русских драматургов от интриги. Необходимость критического осмысления эстетического воздействия театрального искусства способствовала развитию ретардации как драматического приема. Переключение фокуса читателя с действия на характеры действующих лиц тесно связано с возможностью ретардации отодвигать развязку конфликта. Исследование драматургии А. Н. Островского позволяет выявить истоки и проследить эволюцию приема ретардации, что необходимо для понимания его дальнейшего развития в литературе XX века. Творчество Островского представляет собой важный этап формирования нового литературного сознания, в рамках которого ретардация стала широко использоваться в драматургии, что закрепило позиции приема на стыке эпоса и драмы и впоследствии определило развитие «новой драмы» в России. Обращение к творческому наследию А. Н. Островского не теряет своей актуальности в связи с особенностями объекта исследования в рамках историко-литературного подхода и для нарратологических изысканий. Анализ роли ретардации в творчестве А. Н. Островского и его

современников в мировом литературном процессе позволяет приблизиться к решению проблемы преемственности русскоязычной драматургии XIX–XX вв. в плане построения действия.

В центре исследования будет находиться **проблема** функционирования в драматическом сюжете ретардации двух типов – событийной и индексальной, которая находится, в числе прочего, в тесной связи с понятием мотива: является ли ретардация в сюжете мотивом свободным или связанным. Предполагается, что эта взаимосвязь была различной в первой и во второй половине XIX века.

**Степень научной разработанности темы** на теоретическом уровне представляет собой благодатную почву для новых исследований. Это связано с малым количеством работ в отечественном литературоведении по изучению художественного приема ретардации. Наше исследование представляет собой попытку систематизировать информацию, собранную теоретиками в смежных направлениях анализа, и совместить их с разработкой собственных данных, полученных в ходе написания практического раздела.

Интерес к сюжетным подробностям (или ретардациям) явился логичным продолжением известного разграничения, которое теоретики формальной школы (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.) проводили между понятиями фабулы и сюжета. Благодаря трудам В. Б. Шкловского ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая «нанизывающая» форма сюжета. В работе «О теории прозы»<sup>1</sup> лидер ОПОЯЗа расширительно толкует понятие торможения, что справедливо раскритиковал Е. С. Добин<sup>2</sup>. Вместе с тем, книга Шкловского содержит методологически значимую основу для нашего исследования, демонстрируя функционирование ретардации в прозаическом тексте для решения конкретных идейно-эстетических задач. Перспективы развития драмы через посредничество эпоса обсуждались еще в переписке от 1797 г. между И. Гете и Ф. Шиллером: оба пришли к выводу, «что требование ретардации обусловлено неким высшим эпическим законом», потому как изображение действия для

---

<sup>1</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.

<sup>2</sup> Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. 431 с.

драматурга-эпика «лишь средство для достижения некоей абсолютной эстетической цели»<sup>3</sup>. Обращение к теории литературных родов позволило объяснить возможность функционирования ретардации в драме. Родственность драмы и эпоса, доказанная А. Н. Веселовским в работе «Историческая поэтика»<sup>4</sup> о первобытном хоровом синкретизме, обусловила использование ретардации как драматического приема. Производные термины драматизм и эпичность, которые мы понимаем вслед за В. Е. Хализевым как идейно-эмоциональные категории<sup>5</sup>, одинаково применимы к драме и эпосу. О взаимодействии драматической и эпической форм пишет О. А. Журавлева<sup>6</sup>. Ретардацию можно считать одним из средств создания как драматизма, так и эпичности, в зависимости от формы произведения. В частности, интересно проследить влияние ретардации на границы эпизодов. Изучением эпизодизации в рамках современной нарратологии занимаются П. Рикер<sup>7</sup>, Н. Дж. Лоу<sup>8</sup>, М. Флудерник<sup>9</sup>, М. Ян<sup>10</sup> и др.

Теория мотива объясняет диалектику драматического и эпического начал в пьесе. Неслучайно П. Пави в своем «Словаре театра»<sup>11</sup> не дает определение ретардации, предлагая обратиться к связанным понятиям мотива, перипетии. В научном поле хорошо изучен связанный (сюжетный) мотив. О. М. Фрейденберг уверена: «Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет»<sup>12</sup>. Мотив является одним из основных средств нарративного анализа по мнению А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова<sup>13</sup>. В. И. Тюпа, вслед за П. Рикером<sup>14</sup>, полагает, что «прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались,

<sup>3</sup> Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 341.

<sup>4</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 190.

<sup>5</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 78–82.

<sup>6</sup> Журавлева О. А. Драма для чтения XVIII–XIX вв. как явление романизации драматической формы // Новый филологический вестник. 2021. №4(59). С. 30–40.

<sup>7</sup> Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 313 с.

<sup>8</sup> Lowe N.J. The Classical Plot and The Invention of Western Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 293 p.

<sup>9</sup> Fludernik M. The Diachronization of Narratology // Narrative. 2003. Vol. 11. № 3. P. 331-348.

<sup>10</sup> Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Cologne, University of Cologne Publ., 2005. Available at: <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppn.htm> (accessed 07.04.2025).

<sup>11</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 195.

<sup>12</sup> Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М.: Наука, 1988. С. 222.

<sup>13</sup> Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. М.: Прогресс, 1996. С. 19.

<sup>14</sup> Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 313 с.

индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза» способствует появлению «альтернативных перспектив продолжения»<sup>15</sup>. По мнению Ю. Ивата, для создания эффекта саспенса драматурги используют в композиции прием ретардации с целью стратегического откладывания развязки<sup>16</sup>. В частности, фиксируется расширение функции ретардации, ставшей «способом манифестации аномальной картины мира, нелинейного, ассоциативного мышления» в современной драме абсурда<sup>17</sup>. Эпическое содержание драматургии укладывается в понятие свободный мотив, предложенное в 1925 г. Б. В. Томашевским<sup>18</sup>. Ввод в произведение событий, не связанных прямо с основным сюжетом, имеет ретардирующий характер. Тщательная разработка свободного мотива в эпосе проведена в диссертации «Свободные мотивы в эпическом произведении (на материале повестей Н. С. Лескова)» А. А. Коробковой<sup>19</sup>. Г. А. Жиличева отмечает, что в повествовательных текстах свободный мотив все чаще конкурирует с сюжетным в качестве способа выражения авторской идеи, создания внутреннего единства произведения<sup>20</sup>. Данный тезис справедлив и для драматургии, испытавшей влияние эпического рода литературы. Особенно ярко результат межродового взаимодействия проявился в драме для чтения XVIII–XIX вв. В целом, анализ функционирования свободного мотива в драме остается лакуной, что представляет предмет нашего исследования индексальной ретардации.

Введение мотива в нарративную структуру произведения возможно при соотнесении его с точками зрения субъектов речи (повествователя, рассказчика, героя и пр.). В связи с этим Ж. Женетт выделяет виды фокализации<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетей, 2021. С. 146.

<sup>16</sup> Iwata Yu. Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: a Stylistic and Narratological Approach. Birmingham. 2008. 297 p.

<sup>17</sup> Жиличева Г.А., Жиличев П.Е. Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова) // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 184.

<sup>18</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. С. 182. Впервые учебник вышел в 1925 г.

<sup>19</sup> Коробкова А.А. Свободные мотивы в эпическом произведении (на материале повестей Н.С. Лескова): специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2009. 26 с.

<sup>20</sup> Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // Narratorium. 2020. № 14. [Электронный ресурс]. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 07.01.2025).

<sup>21</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 205-209.

Перспективный целостный анализ общей композиции любого произведения возможен при прослеживании предметной и текстуальной композиций в их взаимодействии путем выявления доминирующей точки зрения. Традиционно в драматургии превалирует внутренняя точка зрения, субъективность, которая представлялась необходимой также и в романе по «закону Лэббока – Бахтина – Сартра»<sup>22</sup>. В связи с эпизацией драмы нас интересует внешняя точка зрения, значение которой как композиционного приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе остранения. Термин остранение впервые предложил В. Б. Шкловский в статье «Искусство как прием»<sup>23</sup>, который перекликается с концепцией очуждения (в переводе И. М. Фрадкина<sup>24</sup>) Б. Брехта. Последний настаивал на необходимости формировать сложное видение за счет оттяжек в драме<sup>25</sup>, которые и являются ретардациями в нашем понимании. В позиции наблюдателя, сравнимой с античным хором, преодолеваются недостатки внутренней точки зрения.

В центре внимания драмы – действие, которое реализуется за счет диалогического общения. Именно поэтому в драме прежде всего осуществляется коммуникативная функция речи, слово персонажа становится его поступком. Понимание высказывания как действия предложено английским логиком Дж. Остином (и развито Дж. Серлем) в 1955 г. на курсе лекций Гарвардского университета<sup>26</sup>. П. Лэббок в книге «Искусство вымысла» (1921) предложил разграничить «панорамный» и «сценический» способы изображения<sup>27</sup>. Антропоцентрическая установка в науке обусловила внимание исследователей к проблемам герменевтики, связанным с интерпретацией текста в ракурсе эмоционально-эстетического воздействия на читателя. Перспективы театральной

<sup>22</sup> См.: Тодоров Ц. Поэтика. Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 102–105.

<sup>23</sup> Шкловский В.Б. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг, 1917. С. 3–14.

<sup>24</sup> Фрадкин И.М. Бертольд Брехт: Путь и метод. М.: Наука, 1965. 374 с.

<sup>25</sup> Брехт Б. О театре. Сб. статей. / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. С. 71.

<sup>26</sup> Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М.: Прогресс, 1986. 424 с.

<sup>27</sup> Lubbock P. The Craft of Fiction. N.Y., 1957. 256–260 pp.

коммуникации исследовали Ю. М. Лотман<sup>28</sup>, Т. О. Андрианова<sup>29</sup>, Ю. М. Барбой<sup>30</sup>, М. Е. Коленова<sup>31</sup> и др. С развитием режиссуры в XX в. начали появляться теоретические работы, посвященные анализу особенностей взаимодействия между участниками театрального процесса (драматургом, режиссером, актером). Литературоцентричность спектаклей, продолжающая господствовать в современном театре, обусловила пристальное внимание теоретиков к драматургии. С. М. Эйзенштейн, ученик В. Э. Мейерхольда, предложил концепцию монтажа аттракционов<sup>32</sup>. Сходную теорию карусели и планетария параллельно развивал Б. Брехт, разделив театральные постановки по типу воздействия на зрителя<sup>33</sup>. Идея статичного театра-планетария перекликается с вырастающей из нее теорией пейзажной пьесы Г. Стайн, подробно описанной Х.-Т. Леманом в книге «Постдраматический театр»<sup>34</sup>. Индексальная ретардация является важным элементом пьес с аналитической композицией. Значение ретардирующего экфрасиса отмечалось С. С. Аверинцевым<sup>35</sup>, С. Стахорским<sup>36</sup>. Ж. Женетт различает два вида описаний – декоративные и значащие<sup>37</sup>.

Связь драматургического текста с литературным и сценическим пространствами наделяет его сложной структурой с особым хронотопом. Е. Сальникова замечает, что сценический «хронотоп, заложенный в пьесе, видоизменяется и продолжает усложняться хотя бы за счет новых наслоений – хронотопа представления и театра в целом <...>»<sup>38</sup>. Анализ и классификация

<sup>28</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

<sup>29</sup> Андрианова Т.О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 35 (289). Философия. Социология. Культурология. Вып. 28. С. 91–94.

<sup>30</sup> Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.

<sup>31</sup> Коленова М.Е. Театр как пространство коммуникации и языковые способы ее конституирования // Человек. Культура. Образование. 2024. № 4. С. 136–147.

<sup>32</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна // Вопросы театра. 2016. № 1–2. С. 281–297.

<sup>33</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5/2. М., Искусство, 1965. 564 с.

<sup>34</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Перевод с нем. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

<sup>35</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 34.

<sup>36</sup> Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 412–435.

<sup>37</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1, М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998, 469 с.

<sup>38</sup> Сальникова Е., Дмитриевский В., Крутоус В. О многосложности театрального хронотопа спектакля // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 3–4. С. 440–457.

хронотопов в театре проведена Т. В. Котович<sup>39</sup>. В семантическом поле особую значимость обретает пространство читателя (зрителя), которое является «частью содержания» драмы, по аналогии с известной картиной Д. Веласкеса «Менины»<sup>40</sup>. Таким образом, адресат драмы уподобляется зрителю пластических искусств ввиду особенностей фокализации. Л. Лувель выделяет приостановку времени в качестве одного из графических маркеров в тексте<sup>41</sup>.

По Р. Барту, в повествовательном тексте (в т.ч. в драме) каркасная функция одновременно с формообразующей задачей может нести семантику индекса, служащего для характеристики персонажа<sup>42</sup>. Собственно индексы «помогают раскрыть характер персонажа, его эмоциональное состояние, обрисовать атмосферу, в которой разворачивается действие»<sup>43</sup>. Для удобства в данной работе мы предлагаем провести терминологическую границу, отделив событийную ретардацию от индексальной, с приведением доказательной базы необходимости такого разграничения. И. В. Картавцева считает, что приближение драматургического текста к повествовательным жанрам возможно «благодаря внедрению в него интертекстуальных элементов»<sup>44</sup>. Метод интертекстуального анализа был открыт относительно недавно – первое упоминание термина интертекстуальность относится к второй половине XX века. Интертекстуальный анализ драматургии А. Н. Островского для выявления особенностей приема ретардации требует отдельного внимания исследователей. Концепция нашей работы не предполагает подробного обращения к интертексту, поэтому мы лишь касаемся цитат и реминисценций в пьесах, оставляя данную проблему для возможного будущего изучения в академической среде.

---

<sup>39</sup> Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2007. Т. 6. С. 212.

<sup>40</sup> Николаев А.В. Пространство языка и речи в драме: дополненная поэтика // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 62.

<sup>41</sup> Louvel L. Poetics of the Iconotext / Edited by Karen Jacobs, transl. by Laurence Petit. Burlington, VT: Ashgate, 2011. 206 p.

<sup>42</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 208.

<sup>43</sup> Там же. С. 209.

<sup>44</sup> Картавцева И.В. Эпические включения в языке драматургического текста Б. Брехта // Гуманитарные и юридические исследования. 2018. № 3. С. 193-197.

В современном литературоведении нет единства мнений в определении ключевого для драматургии (особенно для эпической драмы) термина *ретардация*. Литературоведы давно внедряют понятие в научных публикациях при анализе драматических произведений. При кажущейся простоте толкования, исследователи трактуют ретардацию предельно широко и неоднозначно, нередко отождествляя ее с перипетией. В лингвистических словарях термин ретардация встречается редко, что указывает на его относительную новизну и недостаточную закреплённость на некоторых уровнях понятийного аппарата. В литературоведческих и театроведческих словарях одни исследователи пишут о ретардации как о «задержке повествования», в то время как другие настаивают на полной «приостановке». Нередко словарные статьи рассматривают ретардацию преимущественно как эпический художественный прием, без учета драмы. Множественность существующих трактовок и терминов свидетельствует об отсутствии четкости в понимании сути ретардации в драме, о подмене ее смежными понятиями. **Актуальность исследования** определяется потребностью в определении терминологического статуса ретардации как литературоведческого понятия. В особенности термин важен при анализе драмы, отмеченной тенденцией к нарративизации.

**Материал исследования** – эстетические концепции теории драмы второй половины XIX – начала XX вв., а также пьесы малого жанра А. Н. Островского (картины и сцены) и большие пятиактные комедии четвертого периода творчества («На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес»). Эпической драматургии А. Н. Островского противопоставлена динамичная традиционная драматургия, типологически сходная с хорошо сделанной драмой Э. Скриба. В частности, интересна разница в организации сюжета комедии А. Н. Островского «Доходное место» в контексте пьес В. А. Соллогуба («Чиновник», 1856), Н. М. Львова («Свет не без добрых людей», 1857), А. А. Потехина («Мишура», 1858). В целом, указанные произведения объединяет магистральная для них тема карьеры.

Отбор материала для данного исследования обусловлен его целями и проблематикой, связанной с анализом способов введения ретардации в драматический сюжет. Подробное рассмотрение драматургии второй половины XIX века позволяет проследить развитие в традиционной драме тенденций, начавшееся в этот период и подготовившее появление «новой драмы» в России. Во второй половине XIX века в мировой литературе появляются произведения, продолжающие традиции классицизма в плане построения драматического действия. Одновременно с этим в России на первый план постепенно выдвигаются авторы, сознательно нарушающие общепринятый канон за счет введения в текст ретардаций.

В рамках данной работы, с учетом новизны разрабатываемой темы, было принято решение сосредоточиться на реалистической драматургии. Решение исключить из детального рассмотрения функционирование ретардации в исторически предшествующей эпохе романтизма обусловлено, главным образом, стремлением сохранить исследование в рамках поставленных задач. Отобранный корпус текстов представляет собой специальную выборку, позволяющую проанализировать основные тенденции развития русской драматургии в указанный период и ведущую роль ретардации в процессе романизации драмы, а фокус на творчестве А. Н. Островского обеспечивает необходимую глубину и методологическую целостность исследования.

**Цель** диссертации – выявление и обоснование терминологического статуса композиционного приема ретардации применительно к драме и ключевых способов функционирования ретардации в драматургии XIX века, а также выдвижение собственного определения в качестве надежного инструмента анализа драматических произведений.

Для достижения данной цели потребовалось решение следующих **задач**:

1. используя уже имеющуюся солидную методологическую базу литературоведения (заложенную в трудах А. Н. Веселовского, В. Б. Шкловского, В. Е. Хализева, А. И. Журавлевой, Л. В. Чернец,

- Л. Г. Тютеловой и др.), провести различия между категориями драматизма и эпичности в пьесе с акцентом на роли ретардации;
2. обозначить терминологические рамки понятия ретардация для теории драмы с опорой на анализ трактовок термина в лингвистических, литературоведческих и театроведческих словарно-энциклопедических изданиях;
  3. изучить и классифицировать цели и способы создания ретардации в драматургии;
  4. провести типологический анализ пьес А. Н. Островского, В. А. Соллогуба, А. А. Потехина, Н. М. Львова, которые через ретардацию в сюжете представляют принципиально разные точки зрения на изображаемые события относительно зрителя.

Основным **объектом** исследования в диссертации выступает художественный прием ретардации, а **предметом** – его трансформация в драматургии в переломный период второй половины XIX века.

**Теоретическая база и методологическая основа** работы определяются спецификой объекта изучения, а также поставленными целью и задачами. В основе диссертации лежит сравнительно-исторический метод А. Н. Веселовского, сформулированный в программной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки»<sup>45</sup>, который позволяет вывести из литературного материала законы развития драматургии во второй половине XIX века. Тенденция к нарративизации драмы обусловила возможность функционирования в драме свободных мотивов, размывающих границы эпизодов. Типологический метод позволяет раскрыть механизмы преемственности через рассмотрение традиций и новаторства в использовании приема ретардации в драматургии. Фундаментальным в вопросах нарративной структуры драмы стал для нас труд М. М. Бахтина «Эпос и роман»<sup>46</sup>, положивший начало изучению разных аспектов романизации жанров литературы. В диссертации применяется нарратологический

<sup>45</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 32.

<sup>46</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.

анализ текста, позволяющий исследовать систему образов и повествовательные возможности драматургии, затронутые В. И. Тюпой в монографии «Горизонты исторической нарратологии»<sup>47</sup>. Обращение к данной проблематике представляется нам теоретически продуктивным при анализе мотива и эпизода в связи с коммуникативной функцией драмы. Вместе с тем в ходе сравнительного анализа событийной и индексальной ретардации на первый план выдвинулась работа В. Е. Хализева «Драма как явление искусства», согласно которому «своеобразие драматических произведений определяется прежде всего их речевой организацией»<sup>48</sup>. Эта особенность драмы является первичной при анализе ее художественных возможностей. Наконец, в аспекте изучения ретардации как сюжетного приема методологически важной для нас является работа В. Б. Шкловского «О теории прозы»<sup>49</sup>. Благодаря трудам теоретика формальной школы ретардация стала пониматься как базовая форма кумулятивного сюжета. В работе мы используем структурно-семиотический метод, истоки которого уходят в русскую формальную школу, для выявления разных уровней структуры драматических произведений в их взаимодействии.

**Степень достоверности результатов, проведенных соискателем ученой степени исследований,** во-первых, подтверждена опорой на существующую российскую традицию научного изучения ретардации и творчества А. Н. Островского, во-вторых, прослеживается благодаря использованию апробированных и традиционных литературоведческих методов (прежде всего типологического метода), а также благодаря полноте и точности представленных библиографических описаний, верифицируемости впервые представляемых сведений, последовательной аргументации предлагаемых выводов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

**1.** Статус понятия ретардации для теории драмы был размытым из-за синонимичной многоголосицы в употреблении термина, отсутствия ясности в определении способов введения ретардации в драматический сюжет.

---

<sup>47</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. 270 с.

<sup>48</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 8.

<sup>49</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.

2. В традиционной драме ретардация нередко функционировала в качестве приема, усиливающего напряжение перед кульминацией пьесы. Коммуникативная установка автора по отношению к адресату текста определяет функционирование ретардации в драматургии.

3. Ретардация представляет собой свободный мотив, который в тексте может маскироваться под связанный мотив. В связи с этим возникает потребность в разделении ретардации на два типа – событийную и индексальную.

4. Ретроспектива в реалистической драматургии XIX века актуализирует рассказывание (диегезис) вместо показывания (мимесис) как родового признака драмы. Ретардация как акцент на отсутствии значимого для развития сюжета движения в пьесе позволяет зрителю войти в изображаемое пространство с позиции дистанции.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что в ней впервые проведен системный анализ роли ретардации в реалистической драматургии. Мы вводим в научное поле собственное терминологическое определение художественного приема ретардации (в узком смысле, с учетом специфики драмы), а также теоретически обосновываем два типа ретардации – событийную и индексальную. Понятие «индексальная ретардация» предложено нами впервые.

**Теоретическая значимость** заключается в уточнении определения ретардации в понятийном аппарате литературоведения. Введение собственного понятия ретардации в обиход теории драмы позволяет привести релевантные термины, используемые исследователями (оттяжка, замедление, торможение, задержка, антиклимакс и др.), к единому началу и сделать его надежным инструментом анализа драматических произведений. Установление взаимосвязи места ретардации в композиции пьесы позволяет выявить влияние событийности или ее отсутствия на читательскую рецепцию. Теоретическое разграничение художественного приема ретардации на событийную и индексальную дает возможность проводить более точный анализ драматического сюжета с опорой на организацию хронотопа.

**Практическая значимость** работы определяется в возможном применении ее результатов к анализу драматических произведений, в том числе современных (в связи с усилением их нарративизации). Материалы исследования могут использоваться при проведении общих и специальных вузовских курсах по теории драмы, творчеству А. Н. Островского и изучению рецепции классики в русле эстетической традиции XIX в. в период становления режиссерского театра, по истории и теории литературы, а также найти применение в процессе работы над составлением словаря драматических терминов, учебно-методической деятельности при создании учебников и учебных пособий по анализу художественного текста.

**Апробация диссертации.** Ключевые положения диссертации легли в основу докладов, с которыми диссертант выступала на круглом столе «Новые термины и понятия в литературоведении» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 22 ноября 2022), XXXII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 15 апреля 2025).

Основные результаты исследования отражены в 5 публикациях, 4 из них – в российских рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Структура работы.** Исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии, включающей 183 позиции. Общий объем диссертации – 155 страниц.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях в российских рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова по специальности и отрасли наук:**

1. *Лебедева А. И.* Карусель и планетарий: диалектика драматизма и эпичности в интеллектуальном театре // Вестник Пермского университета.

Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17. №. 1. С. 117–128. Импакт-фактор РИНЦ: 0, 417 (1 а. л.). EDN WLZBVB.

2. *Лебедева А. И.* Ретардация в драме (к уточнению понятия) // Отечественная филология. 2025. № 1. С. 110–121. Импакт-фактор РИНЦ: 0, 368 (1 а. л.). EDN NRJLVH.

3. *Лебедева А. И.* Функция ретардации в чиновнической драматургии XIX века // СибСкрипт. 2025. Т. 27. № 1. С. 138–148. Импакт-фактор РИНЦ: 0, 538 (1 а. л.). EDN XKYNNE.

4. *Лебедева А. И.* Индексальная ретардация как основа эпической пьесы (на материале драматургии А.Н. Островского) // Филология и культура. 2024. № 4 (78). С. 293–300. Импакт-фактор РИНЦ: 0, 093 (0,8 а. л.). EDN VIRBHO.

**Публикации в других изданиях по теме диссертации:**

5. *Лебедева А.И.* Драматизм и эпичность в пьесе (Э. Скриб, А.Н. Островский) // Stephanos. 2020. № 6 (44). С. 126-136. Импакт-фактор РИНЦ: 0, 162 (0,9 а. л.). EDN QDTRZQ.

## ГЛАВА 1. РЕТАРДАЦИЯ В ДРАМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

### §1. Ретардация в драме (к уточнению понятия)

В современном литературоведении нет единства мнений в определении ключевого для драматургии (особенно для эпической драмы) термина *ретардация* (от лат. *retardatio* – запаздывание). Между тем частотность употребления понятия высока, как и количество связанных с ним устойчивых коннотаций. В словарях термин трактуется поверхностно и зачастую неоднозначно, поэтому он нуждается в уточнении.

Прием ретардации известен с античных времен: им пользовался еще великий Гомер (так, в «Илиаде» в подробностях дано описание прибывших под Трою кораблей ахейцев). С. С. Аверинцев считал ретардирующий экфрасис основой греко-римской литературной традиции, противопоставляя ее в этом отношении библейской строгости. По меткому наблюдению С. Стахорского, нередко при помощи экфрасисов античные «драматурги рассказывают о том, что зрители не должны наблюдать воочию», чему причиной «запрет на изображение насилия»<sup>50</sup>. С помощью ретардации писатель осознанно контролирует эмоциональную напряженность в произведении, ослабляя или усиливая ее. Так или иначе, в основе любого художественного приема лежит коммуникативная установка по отношению к адресату текста. Т. Флатт обратил внимание, что вставные рассказы героев Гомера создают «напряжение» и «вызывают эмоциональные эффекты» в воспринимающем сознании<sup>51</sup>. И. Ф. де Йонг отметил, что ретардация применяется для «введения в заблуждение»: «нарраторов демонстративно готовят к событию, которое в конце концов не происходит, происходит позже (ретардация) или иначе»<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 419.

<sup>51</sup> Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer // The Classical Journal. 2017. Vol. 112, № 4. P. 401.

<sup>52</sup> Jong I.F.de. A Narratological Commentary on the Odyssey. Cambridge: Cambridge UP, 2001. P. 15.

Активное использование ретардации как художественного приема является верной приметой фольклора (сказочная обрядность, параллелизм в частушках и др.) и произведений эпического рода литературы (поиск похищенной жены). Присказка в сказке и запев в былине выполняют ту же функцию мотивированной остановки действия. Для развития сюжета в эпосе одинаково важны как деятельность персонажей в достижении цели, так и внешние обстоятельства, носящие случайный характер. Сюжетное равноправие по отношению друг к другу фрагментов инициативы героя и «инициативы» обстоятельств позволяет говорить о ретардации как основном художественно-композиционном приеме эпики.

Основу драмы составляет действие – последовательное развитие сюжетного конфликта, от завязки к развязке, в рамках концентрического сюжета. Строгое соблюдение классицистического правила трех единств, провозглашенное в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), оставалось актуальным для драматургов вплоть до конца XIX в. Несмотря на это, средневековые мистерии, елизаветинский театр и классические театры Азии обнаруживают некоторые традиционно эпические средства выразительности: обилие второстепенных персонажей и вставных эпизодов, деление пьесы не на акты, а на разные по времени и месту сцены и др. Э. Ауэрбах по поводу елизаветинских трагедий замечает, что «действие на сцене не ограничивается основным трагическим конфликтом, вводятся разговоры, сцены, персонажи, совсем не обязательные для основного действия; мы узнаем много “лишнего” о действующих лицах, у нас складывается представление об их обычной, нормальной жизни, об их своеобразном характере – независимо от конфликта, который разыгрывается в настоящее время»<sup>53</sup>. В современном литературоведении наслоение однородных событий связывается не только с кумулятивным сюжетосложением<sup>54</sup>, но и с рецептивным «этосом покоя» (когда суть интриги заранее известна читателю, внимание сознательно направляется на ретардирующие элементы, ведущие к развязке)<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1976. С. 323.

<sup>54</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: РГГУ, 1997. С. 63.

<sup>55</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 195–197.

Феномен эпизации театрального искусства происходил благодаря укреплению интертекстуальных связей вместе с усложнением понимания человеком окружающей действительности и углублением литературы в психологизм. А. Н. Веселовский определял эпическую ретардацию как «композиционный прием, основанный на сознательном отодвигании, отдалении, задержке сюжетного события за счет введения замедляющего действие описания или ситуативных осложнений»<sup>56</sup>. Актуализируя его теорию первобытного хорового синкретизма, будет полезным напомнить о том, что все литературные роды возникли из одного корня. Поэтому неудивительна диалектика драматического и эпического начал в пьесе.

Перспективы развития драматической формы через посредничество эпоса обсуждались еще в переписке от 1797 г. между И. Гете и Ф. Шиллером: оба пришли к выводу, «что требование ретардации обусловлено неким высшим эпическим законом», потому что изображение действия для драматурга «лишь средство для достижения некой абсолютной эстетической цели»<sup>57</sup>. Так, ретардация в трагедии Шиллера «Мария Стюарт» («Maria Stuart», 1801) позволяет раскрыть несчастье главной героини и изобразить исторические события, произошедшие в Англии в XVI в. Примечательно, что вынесенный шотландской королеве парламентом смертный приговор известен читателю уже в завязке, но по ходу интриги может показаться, что финал пьесы будет иным. Намеренное замедление действия, уводящее от известной развязки, осуществляется драматургом благодаря введению ретардации на пути развития сюжета.

Ретардация в эпической драматургии обнаруживает иную роль, чем в собственно драматической (какой является, например, «хорошо сделанная пьеса» Э. Скриба). Традиционно введение ретардации в четвертом акте пьесы, перед кульминацией, сопутствует усилению напряжения: в трагедии она знаменует появление у читателя ложных надежд на спасение героя и, напротив, в комедии может увести действие от счастливого финала. Дедраматизация театра,

---

<sup>56</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 341.

<sup>57</sup> Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 341.

усилившаяся в конце XIX в., утверждает внешнюю статичность как доминанту предметного мира эпической пьесы. Это связано с тем, что драматурги стали активно включать в тексты внесюжетные элементы, тем самым нарушая единство действия. Однако по сути оно никуда не исчезло, а лишь трансформировалось в область внутреннего действия – целостность фабулы достигается единством настроения, переживаний героев с особой ролью подтекста. По ироничному замечанию Ю. М. Барбой относительно пьес Чехова и Беккета, «порой возникает ощущение, что во время писания «Трех сестер» и «В ожидании Годо» трактат Аристотеля был для этих авторов настольным чтением»<sup>58</sup>. Таким образом, в произведениях, где внутреннее действие важнее внешнего, предшествующая перипетии ретардация перестает иметь то значение, которое ей придавалось классицистами. В эпоху реализма ретардация укрепилась в драме в качестве композиционного приема, функция которого стала восприниматься прямо противоположно. Вместо драматичного нагнетания напряжения в пьесе ретардация стала способствовать ее эпическому спокойствию.

В связи с эпизацией драмы важную роль приобрела детализация, создающая повествовательный ритм за счет движения от крупного к общему планам (выражаясь языком киноискусства). Ретардация служит выявлению детали из общего фона: за счет повторений и обретения новых дополнительных оттенков смысла деталь нередко переходит в символ. К. С. Станиславский в автобиографии «Моя жизнь в искусстве» (1925) с увлечением вспоминал о процессе создания А. П. Чеховым пьесы, название которой автор задумал как «Вишневый сад» – деловое коммерческое предприятие новой эпохи в противовес изящному «Вишнёвому саду» разорившихся дворянских гнезд. Мотив вишневого сада, попеременно возникающий в диалогах персонажей, закрепляет образ в сознании читателя.

Впервые принципы эпического театра были подробно изложены в теории Б. Брехта, успешно демонстрировавшего данный метод на практике. В работе

---

<sup>58</sup> Барбой Ю.М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 291.

«Покупка меди»<sup>59</sup> (1937–1951) режиссер метафорически разделил традиционный и новый типы театра по способу их восприятия зрителем на карусель и планетарий соответственно. Признавая диалектическую суть драматического и эпического начал драмы, Брехт настаивал на затруднении строения пьес, в частности, через рамочный текст: «В драматургию также нужно вводить сноски и примечания. Нужно добиваться сложного видения»<sup>60</sup>. Трудность восприятия сюжета зрителем непосредственно связана с очуждением – ключевым компонентом брехтовской теории. Статическая форма эпической драматургии достигается также тем, что изобилует *оттяжками* в противовес динамической драме прошлого «и дает иное развитие действия - не только по прямой, но и по кривым, а порой и скачками»<sup>61</sup>. Говоря об оттяжке в сюжете, Брехт имеет в виду не что иное как ретардацию.

Наряду с термином ретардация правомерно использование и других его синонимов – *замедление, торможение, задержка, антиклимакс*. Однако из существующих словарных определений становится ясно, что обычно термин употребляется в связи с жанрами эпического рода литературы – романами, повестями и проч. В исследованиях драматических произведений понятие ретардация встречается редко, что свидетельствует о недостаточной разработанности понятия применимо к данной сфере творческой мысли. Наша цель – попытаться преодолеть многоголосицу в определении термина и выяснить, что характеризует понятие ретардация в драме, какими путями достигается замедление сюжета. Параграф посвящен анализу разработанности понятия ретардация применительно к драме на материале лингвистических, литературоведческих и театроведческих словарей.

Нами был проштудирован корпус лингвистических словарей, начиная с незавершенного «Словаря русского языка XVIII века». Однако среди них термин ретардация встречается редко, что указывает на его относительную новизну и недостаточную закреплённость на некоторых уровнях понятийного аппарата. Так, «Новый словотолкователь» (1806) Н. М. Яновского, «Толковый словарь живого

<sup>59</sup> См.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5/2. М., Искусство, 1965. 564 с.

<sup>60</sup> Брехт Б. О театре. Сб. статей. / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. С. 71.

<sup>61</sup> Брехт Б. О театре. Сб. статей. / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. С. 77.

великорусского языка» (1863) В. И. Даля, «Толковый словарь русского языка» (1935–1940) Д. Н. Ушакова, «Словарь современного русского литературного языка» (1948–1965), «Толковый словарь русского языка» (1949) С. И. Ожегова, «Этимологический словарь» М. Фасмера (1950–1958, пер. рус. 1986), «Историко-этимологический словарь» П. Я. Черных (1994), «Большой академический словарь русского языка» (2014) не содержат словарные статьи с термином ретардация.

В словаре В. П. Москвина (2006) при рассмотрении понятия ретардация автор отсылает нас к термину задержка, вероятно, выделяя его среди синонимов как более предпочтительный вариант употребления. Задержка здесь трактуется как «психологический прием, состоящий в замедлении или приостановке повествования с целью возбудить любопытство, интерес, нетерпение адресата, заинтриговать его. <...> Прием З. используется в кинематографии (очередная серия кинофильма нередко обрывается «на самом интересном»)»<sup>62</sup>. Мотивировка нарочитой задержки действия восходит к традиции арабских сказок «Тысяча и одна ночь», «Семьдесят рассказов попугая», сборникам новелл «Декамерон» Дж. Боккаччо и др. Накопление однородных повторяющихся элементов в пьесе происходит, например, в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Стремительная интрига, отличающая эту пьесу от раннего репертуара русского классика, не мешает появлению ретардации в четвертом действии. Навязчивое декламирование Крутицким старых трагедий, раздражающее нетерпеливую Мамаеву, ретардирует развитие сюжета и усиливает эффект. О данном типе ретардации писал В. Б. Шкловский. Благодаря трудам теоретика формальной школы ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая «нанизывающая» форма сюжета<sup>63</sup>.

Относя замедление к приемам ступенчатого построения сюжета, лидер ОПОЯЗа радикально утверждал: «Форма создает для себя содержание»<sup>64</sup>. В дальнейшем это положение было оспорено близкими к формалистам филологами

<sup>62</sup> Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический словарь. М.: ЛЕНАНД, 2006. С. 104.

<sup>63</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 32.

<sup>64</sup> Там же. С. 35.

(В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов и др.), которые отмечали несостоятельность метафорической оппозиции бокал/вино в аналогии с парой форма/содержание. Отталкиваясь от последней точки зрения, представляется убедительной мысль о невозможности неоформленного содержания. Кроме того, семиотизация художественных приемов не означает тождество содержания структурно сходных литературных произведений. Понятийная пара содержание/форма до сих пор вызывает споры среди литературоведов. Мы придерживаемся мнения, согласно которому некорректно рассматривать чистую форму в отрыве от содержания. Данный вопрос требует отдельного рассмотрения, поэтому в статье мы не будем подробно останавливаться на нем.

В связи с целями данной статьи важно отметить, что уже в работе «О теории прозы» (1929) Шкловский ставит в один смысловой ряд такие композиционные приемы как «повтор, с его частным случаем — рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии»<sup>65</sup>. Е. С. Добин в рецензии на исследование В. Б. Шкловского «Художественная проза. Размышления и разборы» (1961) справедливо упрекал последнего в расширенном понимании термина торможение: «Но в сферу «торможения» В. Шкловский включал и событийное содержание повествования. Перипетии тоже рассматривались как «торможение». Термин терял свою точность»<sup>66</sup>. Компоненты предметной и текстуальной композиции онтологически и функционально различны, и смешивать их нельзя.

Перспективный целостный анализ общей композиции любого произведения возможен при прослеживании предметной и текстуальной композиций в их взаимодействии путем выявления доминирующей *точки зрения*. Издавна в драматургии превалирует внутренняя точка зрения, субъективность, которая представлялась необходимой также и в романе по «закону Лэббока – Бахтина – Сартра»<sup>67</sup>. Ввиду постоянной смены угла зрения в диалогах-поединках зритель вынужден встать на точку зрения одного из персонажей. Нас же более интересует

<sup>65</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 33.

<sup>66</sup> Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. С. 239.

<sup>67</sup> См.: Тодоров Ц. Поэтика. Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 102–105.

внешняя точка зрения, значение которой как композиционного приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе *остранения*. Термин, впервые предложенный В. Шкловским в 1917 г. в статье «Искусство как прием»<sup>68</sup>, перекликается с концепцией очуждения Б. Брехта. Брехт познакомился с концепциями русских формалистов в 1935 г. во время очередного визита в Москву, что отразилось в смене терминологии в его статье «Эффекты остранения в китайском театральном искусстве» (1936)<sup>69</sup>. Во избежание путаницы И. М. Фрадкин предложил переводить брехтовский термин как очуждение. Общность подходов формальной школы и эпической теории Брехта наблюдается во взглядах на сюжетосложение. В статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919) Шкловский указывает приемы, усиливающие ощущение фабулы: повтор, ступенчатость, торможение и др. Схожие взгляды на значимость ослабления движения сюжета высказывал Брехт, утверждая необходимость строить фабулу «с перерывами», способствующими очуждению. А именно «необходимо отдельные события драмы связывать между собой так, чтобы узлы были очевидны; события не должны следовать одно за другим неприметно; нужно, чтобы в промежутках между ними могло родиться суждение»<sup>70</sup>.

Очуждение как утрата иллюзии благодаря неожиданному пересечению художественной и объективной реальности, ретардирующее действие, ярко продемонстрирована у А. А. Блока в стихотворении «Балаганчик» (1905):

Вдруг паяц перегнулся за рампу  
И кричит: «Помогите!  
Истекаю я клюквенным соком!  
Забинтован тряпицей!  
На голове моей — картонный шлем!  
А в руке — деревянный меч!»<sup>71</sup>

Тематически стихотворение было развито Блоком в одноименной лирической драме (1906). Во время речи паяца время основного действия внутри изображаемого пространства приостанавливается: актер выходит из роли, чтобы

<sup>68</sup> Шкловский В.Б. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг, 1917. С. 3–14.

<sup>69</sup> Гюнтер Х. Остранение – Брехт и Шкловский. Русская литература. № 2. С.-Петербург: Наука, 2009. С. 60.

<sup>70</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5/2. М., Искусство, 1965. С. 204.

<sup>71</sup> Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: 1971, Т. 2. С. 61.

напомнить зрителю о договоренности, что все происходящее перед его глазами есть игра. Классическая формула театра гласит: А изображает В на глазах у С. Без театральной условности не существует театра, иначе отпадает необходимость в зрителе. Лукавое подмигивание паяца через призыв о помощи является знаком того, что действие не прекращается, а лишь замедляет свой ход для герменевтической коммуникации с публикой, главным образом редуцирующей смыслы. Интересно, что сам А. Блок видел будущее народного театра в творчестве Г. Ибсена. В. М. Толмачев отмечает: «Ибсен – не только один из существенных ключей к пониманию блоковской поэзии, но и опора Блока в театральных поисках»<sup>72</sup>.

Зритель традиционной драмы вовлекается в драматическое событие помимо своей воли, как ребенок на карусели. На это обратил внимание Б. Брехт в карусельно-планетарной концепции о двух типах театра. Карусельная интрига наделяет историю смыслом, который, по выражению Р. Барта, является «воплощенным вожделением»<sup>73</sup> для читателя. «Данный этос читательского коммуникативного поведения Лев Толстой эксплицировал в “Анне Карениной”» в образе главной героини<sup>74</sup>. Напротив, автор эпической драматургии задает адресату активный деятельностный импульс в освоении мира произведения с позиции стороннего наблюдателя. Это связано, в узком смысле, с *романизацией* драмы, перенявшей у классического романа установку на «историческое становление мира (в герое и через героя)»<sup>75</sup>. Эмоциональная вовлеченность зрителя в эпической пьесе без напряженного конфликта растворяется во времени, что характерно именно для романа. Что касается широкого контекста, то корни данного процесса лежат в изменении восприятия реальности человеком вообще: от мифологизированной колыбели сознания, где доминирует фатальный «круговорот жизни – смерти – жизни»<sup>76</sup>, к вероятностной научно-обоснованной картине мира.

<sup>72</sup> Толмачев В.М. А. Блок и Х. Ибсен: опыт компаративного исследования // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2016. № 2(47). С. 51.

<sup>73</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 373.

<sup>74</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 218.

<sup>75</sup> Тamarченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: РГГУ, 1997. С. 198.

<sup>76</sup> Тюпа В.И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 226.

Общность подходов формальной школы и эпической теории Брехта наблюдается во взглядах на сюжетосложение. Немецкий драматург настаивал на необходимости ослабления фабулы, чтобы пьесу (по аналогии с эпосом) возможно было «разрезать на куски, причем каждый кусок сохранит свою жизнеспособность»<sup>77</sup>. В аспекте рассматриваемой нами проблематики прием остранения может быть понят как переход зрителя на точку зрения постороннего наблюдателя, то есть использование позиции принципиально внешней по отношению к описываемому явлению. Остранение достигается благодаря приемам затруднения формы, одним из которых и является ретардация. Цель всего этого - возбудить активность воспринимающего субъекта, заставив его в процессе восприятия вещи пережить самую вещь, дистанцироваться от нее. Итальянский филолог К. Гинзбург в статье о вариативности остранения делит прием на два вида: «по Толстому» и «по Прусту»<sup>78</sup>. В нашей работе речь идет о втором варианте, состоящем в герменевтическом анализе авторского опыта, материализованного в тексте, через акт читательской рецепции. По тонкому замечанию Т. Д. Венедиктовой, «эстетический пакт писателя-реалиста с читателем изощренно сложен, поскольку предполагает способность ценить в искусстве иллюзию безыскусности»<sup>79</sup>.

Таким образом, в позиции наблюдателя преодолеваются недостатки внутренней точки зрения. Взаимоотношение двух композиций как раз и может быть описано как диалектика внешней и внутренней точек зрения: внесюжетное средство введения ретардации будет, условно говоря, оператором смыслообразования по отношению к ретардации сюжетной, представленной в виде диалогов персонажей. Солидарность в данном вопросе проявляют и современные исследователи, относя к ретардации в драме как внесюжетные элементы в виде «вставных нарративов персонажей», так и сюжетные, состоящие из «перипетий, выходящих за пределы основного действия». В частности, фиксируется

---

<sup>77</sup> Брехт Б. О театре. Сб. статей. / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. С. 122.

<sup>78</sup> Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006/4. № 80. С. 9–29.

<sup>79</sup> Венедиктова Т.Д. Остранение в составе эстетического опыта: к прагматике литературного стиля // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2022. № 2. С. 145.

расширение функции ретардации, ставшей «способом манифестации аномальной картины мира, нелинейного, ассоциативного мышления»<sup>80</sup>. Литературоведы признают существование нарратива в драме не только «на паратекстуальном уровне (в авторских ремарках и комментариях)», но также «на дискурсивном уровне (речь персонажей), и на рецептивном уровне (интрига повествования, держащая в напряжении зрителя)»<sup>81</sup>.

«Большой иллюстрированный словарь иностранных слов»<sup>82</sup> (2006) и «Большой толковый словарь русского языка» (2008) под редакцией С. А. Кузнецова предлагают полностью идентичные интерпретации: «композиционный прием в художественной литературе, состоящий в задержке повествования с помощью отступлений, рассуждений, пространных описаний, вводных сцен <...>»<sup>83</sup>.

Н. Ф. Остолопов не включил термин ретардация в «Словарь древней и новой поэзии» (1821). Однако он осмыслил синоним умедление с иллюстрирующим примером из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Для нас важно положение о том, что умедление это «фигура предложений», которая «состоит в том, когда полагаются наперед неважные, а иногда и противные мысли, и потом вдруг выводится настоящая материя» с целью «привести слушателей, или читателей, в большее восхищение»<sup>84</sup>. Целью отклонения действия от прямой развития является создание атмосферы ожидания и поддержание постоянного интереса зрителя. Ретардации такого типа активно использовал А. Островский (чьи драмы уже современники называли эпическими) путем введения в текст пьесы *досужего разговора*. В сценах «Не все коту масленица» (1871) Ипполит, собираясь просить вознаграждения за честный труд у своего дяди, богатого купца Ахова, прибегает к отчаянному шагу. Перед кульминационной беседой с дядей он пугает

<sup>80</sup> Жиличева Г.А., Жиличев П.Е. Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова) // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 184.

<sup>81</sup> Абашева М. П., Спирина К.С. Роль нарратива в новейшей русской драматургии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, № 8. С. 2986.

<sup>82</sup> Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000 слов. М.: АСТ: Астрель, 2006. С. 679.

<sup>83</sup> Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2008. С. 1120.

<sup>84</sup> Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии / Составленный Николаем Остолоповым, действительным и почетным членом разных ученых обществ. В 3 ч. Ч. 3. СПб: В типографии Императорской Российской Академии, 1821. С. 440.

ключницу Феону (а после и дядюшку) самоубийством при помощи повторяющихся косвенных намеков. Если сцена Ипполита с дядюшкой напрямую влияет на дальнейшее развитие действия, то предшествующий ей разговор с Феонией не имеет аналогичной ценности. Интересно, что Ипполит не скрывает от Кругловой намерения просить денег у дядюшки, поэтому его хитрость вполне ожидаема зрителем. Напряжение в кульминации пьесы, хотя и присутствует, носит двусмысленный характер по отношению к публике благодаря напускному трагическому пафосу, который есть «игра ума». Читатель драматургии Островского, в отличие от персонажей, обычно в общих чертах посвящен в суть совершаемой интриги, а потому наслаждается комическим эффектом от ее реализации.

Антропоцентрическая установка в науке обусловила внимание исследователей к проблемам, связанным с интерпретацией текста в ракурсе его эмоционально-эстетического воздействия на читателя. Автор может управлять процессом восприятия текста при помощи разных художественных приемов, позволяющих актуализировать и направить эмоциональный опыт реципиента. В качестве одного из способов создания напряжения в тексте исследователи Дж. Прието-Паблос<sup>85</sup> и Р. Барони, Ф. Реваз<sup>86</sup> выделяют саспенс (suspense). В научных трудах отмечается, что драматическое напряжение формируется на композиционном и стилистическом уровнях текста. По мнению Ю. Ивата, для создания эффекта саспенса писатели используют в композиции прием ретардации с целью стратегического откладывания развязки<sup>87</sup>. Среди героев купеческого Замоскворечья, созданных А. Н. Островским, выделяется сваха благодаря узнаваемой профессиональной речевой манере. Бойкие Гавриловны, Наумовны, Карповны помогают главному герою наладить личную жизнь – устроить благополучный брачный союз. Легкость, с которой свахи налаживают контакт с окружающими за счет игривых обращений, мягкой иронии и метких русских

<sup>85</sup> Prieto-Pablos J.A. The Paradox of Suspense // Poetics. 1998. № 26 (2). P. 99-113.

<sup>86</sup> Baroni R., Revaz F. Narrative Sequence in Contemporary Narratology. Columbus: The Ohio State University Press. 2016. 238 p.

<sup>87</sup> Iwata Yu. Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: a Stylistic and Narratological Approach. Birmingham. 2008. 297 p.

поговорок, завораживает. В финале бальзаминовской трилогии («Праздничный сон – до обеда», 1857; «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», 1861; «За чем пойдешь, то и найдешь», 1861) Говорилиха (как в народе прозвали Красавину за «язык с приговором») посредством тонкой манипуляции вынуждает Мишеньку представиться поклонником немолодой, но богатой вдовы Белотеловой. Так напряженное ожидание наказания за бесцеремонное вторжение сменяется радостью благополучной развязки. При том не всегда счастливый финал означает полное разрешение сюжетных противоречий. По наблюдению Л. В. Чернец, неестественные концовки пьес Островского зачастую приглашают читателя к домысливанию дальнейшей судьбы персонажей. Хотя в картине о женитьбе Бальзамина «автор явно не хочет омрачать торжество своего незадачливого героя», высока вероятность, что его мечта нежиться в роскоши не сбудется и властная жена «будет им командовать»<sup>88</sup>. В соответствии с нормативными поэтиками комедийному поэту следует примирять зрителя с реальностью, снимая все противоречия в развязке, однако логика представленных Островским характеров зачастую позволяет нам говорить лишь о формальных концовках его пьес.

В «Литературной энциклопедии» (1929–1939) ретардация определяется как «термин, применяемый иногда для обозначения задержки ожидаемой развязки в драматических и повествовательных жанрах. Обычно Р. создается или введением дополнительных действующих лиц, выступление которых приостанавливает развертывание главного действия между кульминационным моментом и развязкой, или введением ряда эпизодов, в которых участвуют герои основной фабулы, но которые не вносят каких-либо изменений в ситуацию главного действия. В четко расчлененных по строению жанрах Р. часто достигается отнесением кульминационного пункта действия на конец членения <...> Р. Является одной из основных форм композиции, создающих *Spannung*»<sup>89</sup>. По поводу ожидания развязки мы писали выше. В данном определении ретардации нас интересует

<sup>88</sup> Чернец Л.В. О развязках и концовках в пьесах А.Н. Островского // Stephanos. 2020. Вып. 5 (43). С. 10.

<sup>89</sup> Литературная энциклопедия / Гл. ред. А.В. Луначарский. В 11 т. Т. 9. М.: ОГИЗ, 1935. С. 635–636.

указание на возрастание количества действующих лиц, что провоцирует увеличение количества сюжетных линий. Художественный мир пьес А. Н. Островского включает немало «ненужных лиц», не связанных напрямую с основным сюжетом, но важных для создания типов. Таков, например, образ Феклуши в драме «Гроза» (1859), высоко оцененный критикой. М. И. Дараган, вслед за Н. А. Добролюбовым, писал: «Я имею слабость к Феклуше. Не могу я находить ее вставочность лишнею. Рассказы ее так милы...»<sup>90</sup>. Присутствие странницы прямо не влияет на развитие сюжета, но благодаря уникальности этого персонажа Островский шире воплотил идею «тёмного царства». Второстепенные персонажи у Островского не столько оттеняют характеры главных действующих лиц, сколько претендуют на относительную автономность высказываемых мыслей и чувств в сюжете, что усиливает их индивидуальность. Л. Г. Тютелова, сопоставляя таких героев с античным хором, отмечает присущую им эпическую «позицию наблюдения»<sup>91</sup>.

В «Словаре литературоведческих терминов» (1974) под ретардацией подразумевается «художественный прием задержки развития действия, включение в повествование дополнительных действующих лиц, вставных новелл, авторских отступлений, описаний природы, интерьера и т.п.»<sup>92</sup>. В словарной статье есть отсылка к менее благозвучному синониму торможение - «термин для обозначения намеренного задержания развязки в эпических или драматических произведениях с помощью внесюжетных элементов»<sup>93</sup>. Возможность использования ретардаций в драме допускается, при этом сами внесюжетные элементы и способы их введения в сюжет не называются.

Французский исследователь П. Пави в своем «Словаре театра» (1987, рус. пер. 1991) не приводит словарную статью для понятия ретардация непосредственно, однако включает синоним замедление действия (что в переводе

<sup>90</sup> Дараган М.И. «Гроза» (Драма Островского) // Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 59.

<sup>91</sup> Тютелова Л.Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3(13). С. 39.

<sup>92</sup> Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 322.

<sup>93</sup> Там же. С. 416.

равнозначно – франц.: retardement, англ.: retardment и др.). П. Пави не дает определение и этому термину, предлагая обратиться к смежным понятиям мотива, перипетии. Мотив обозначен в словаре как «неделимая составная часть интриги». Со ссылкой на Б. В. Томашевского, она, в свою очередь, представлена «автономной единицей действия, функциональным единством в повествовании»<sup>94</sup>. Таким образом, Пави предлагает опираться на мотив при исследовании сюжетных задержек, хотя и отмечает недостаточность терминологии для возможности анализировать «сложные театральные формы»<sup>95</sup>. Для нас представляет наиболее важную часть предложенная Пави типология мотивов по характеру их включения в действие. Помимо рамки и динамического мотива, продвигающего концентрический сюжет, исследователь выделяет принципиально важные для понимания сути ретардации мотивы: статический, сдерживающий и ретроспекция.

Мы уже касались ранее сдерживающего мотива, способствующего усилению напряжения перед развязкой. Пристальное внимание к личности, а не к совершаемым ею поступкам, наблюдается у драматургов через введение в пьесу статического мотива – в терминологии П. Пави это «эпизод, характеризующий персонажа и временно нейтрализующий действие»<sup>96</sup>. Примером являются зонги в драматургии Б. Брехта, благодаря которым достигается эффект очуждения. Заметим, что для создания дистанции Брехт также заменил деление своих пьес на действия нумерацией частей, изменив традиционную для драмы авторскую сегментацию текста. В пьесе с кольцевой композицией «Мамаша Кураж и ее дети» (нем. «Mutter Courage und ihre Kinder», 1939) маркитантка Анна Фирлинг зарабатывает на продолжительной войне, продавая в своем передвижном фургоне товары первой необходимости. По ходу движения сюжета драматург использует музыкальные эпизоды для характеристики разных персонажей, одновременно сообщая пьесе характер притчи: Кураж (о торговом народе), Анны (о великом смирении), Эйлифа (про солдата и его жену), Иветты (о братании), священника (о страстях господних) и др. Так, мамаша Кураж выражает лейтмотив хроники через

---

<sup>94</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 195.

<sup>95</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 195.

<sup>96</sup> Там же. С. 195.

личную позицию по отношению к Тридцатилетней войне в песнях по ходу действия (в начале, седьмой картине и финале пьесы), которых объединяет сквозная тема войны-кормилицы для торговцев. Зонги акцентируют внимание зрителя на эмоциях персонажей, позволяя под иным углом взглянуть на уже совершившиеся или грядущие события. При этом наблюдается статичность в сюжете пьесы за счет того, что каждое лирическое отступление направляет зрительскую перцепцию по пути рационального анализа одного и того же происшествия.

В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) под ретардацией подразумевается «фабульный, или композиционно-сюжетный прием, свойственный эпич. жанрам: задержка развития сюжетного действия, замедление рассказа о событиях (повествование в узком значении). Осуществляется посредством введения внесюжетных компонентов: статич. описаний (развернутых пейзажей, интерьеров, портретов и т.п.), лирических отступлений, возвращений к «предыстории» или «междуистории» героя и т.п.; нередко - посредством повторения однородных эпизодов (в сказке, рыцарском или авантюрном романе)»<sup>97</sup>. Островский нередко прибегает к развернутой экспозиции в пьесах: так, для развития основного сюжета пьесы «Бедность не порок» (1853) о светлой любви Мити и Любви Гордеевны не важны воспоминания промотавшегося Любима Торцова о разгульной московской жизни. Однако его диалог-понимание с Митей задают комедии общий эмоциональный фон. Ретроспекция свойственна творчеству Г. Ибсена. В зрелой пьесе «Столпы общества» (норв. «Samfundets støtter», 1877) развитие действия зависит от морально-нравственного выбора консула Берника, а не от запутанных хитросплетений сюжета. Герой должен снять маску добродетели и пренебречь безупречной деловой репутацией ради благополучия в семье. В открытом диалоге с Йуханом, а затем с Лоной Хессель консул оборачивается на ошибки прошлого и признает свою неправоту, но ему жаль потерять расположение общества. Зеркальная ретроспектива, актуализирующая в настоящем прошлые

---

<sup>97</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 322.

события, позволяет персонажам Ибсена заново осмыслить их с возможностью исправить ошибки (например, признание накопившихся взаимных обид Риты и Алмерса в «Маленьком Эйолфе»). Особенно ярко ретроспективный взгляд проявляется во внедренной Ибсеном в драму финальной дискуссии (откровенный разговор Норы и Торвальда о проблемах в браке в «Кукольном доме»; беседа любящей матери фру Алвинг с Освальдом о его тяжелой болезни в «Привидениях»), плавно переходящей в зрительный зал.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) А. Н. Николюкина указана сходная формулировка термина. Ретардация определяется как «композиционный прием задержки развития сюжетного действия, замедления повествования. Осуществляется посредством описаний пейзажей, портретов, лирических отступлений, вставных новелл, философских размышлений <...>»<sup>98</sup>.

С. П. Белокурова в «Словаре литературоведческих терминов» (2006) придерживается аналогичного взгляда на ретардацию как «композиционный прием: замедление развития сюжетного действия посредством включения в текст внесюжетных элементов: описаний природы и интерьера, лирических отступлений, философских размышлений, повторов, однородных эпизодов, вставных рассказов и т.п.»<sup>99</sup>.

Заметим, что в приведенных выше литературоведческих словарях средства введения приема в текст обозначены преимущественно для произведений эпоса. Несмотря на это, теоретики литературы давно внедряют термин ретардация в научных публикациях при анализе драматургии.

В «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» (2008) вместо определения понятия ретардация статья отсылает нас к терминам кумулятивный сюжет, эпика, эпопея, где значение ретардации подробно раскрывается в тесной связи с указанными понятиями. Н. Д. Тамарченко здесь замечает, что в кумулятивном сюжете ретардация выявляет эмпирическую самооценку

---

<sup>98</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 871–872.

<sup>99</sup> Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. С. 144.

многообразия жизни, несводимого к достижению персонажем единой цели. Авторы указанного словаря, вслед за П. Пави, ссылаются на Б. В. Томашевского, который в своей классификации мотивов по типу включения в интригу выделял связанные мотивы (определяющие основной замысел и события, двигающие действие) и свободные мотивы (эпизодические, касающиеся деталей действия, их можно устранить при необходимости), а также динамические и статические мотивы. Свободный мотив не важен для развития сюжета и в любое время может быть исключен без потери причинно-следственной связи между событиями. Напротив, обусловленный мотив является обязательным звеном для построения действия – в случае его потери событийный ход изменится<sup>100</sup>. Таким образом мы приходим к выводу, что ретардация в драме представляет собой свободный мотив для традиционного сюжетостроения с локальным типом конфликта. Однако для аналитической и реалистической драматургии с устойчивыми конфликтными положениями ретардация скорее обусловленный мотив, принципиальный для раскрытия характеров. Причинно-следственные связи при субстанциальном конфликте обусловлены как характерами действующих лиц, так и противоречиями окружающей среды и не могут быть уяснены вне эпического модуса повествования. Дедрамматизация театра, произошедшая на рубеже XIX–XX вв. под влиянием психологического романа, усилила художественные возможности драмы для показа человеческих взаимоотношений в их многоплановости.

Рассмотрев основные тенденции в определении ретардации, мы приходим к заключению, что опорными для исследователей понятиями являются «композиционный прием», служащий для «задержки развития действия», «замедления повествования», «для обозначения задержки ожидаемой развязки». Ретардация создается с помощью «внесюжетных элементов»: «отступлений, рассуждений, пространных описаний, вводных сцен», «повторов», «введением дополнительных действующих лиц», «введением ряда эпизодов», которые «не

---

<sup>100</sup> См.: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. 358 с.

вносят каких-либо изменений в ситуацию главного действия», «возвращений к “предыстории” или “междуистории” героя». Цель включения в текст ретардации как «одной из основных форм композиции, создающих *Spannung*» непосредственно связана с адресатом: «возбудить любопытство, интерес, нетерпение», «привести слушателей, или читателей, в большее восхищение». Однако сама множественность приведенных трактовок и терминов свидетельствует об отсутствии четкости понимания сути ретардации, о подмене ее смежными понятиями. Так, одни исследователи пишут только о «задержке повествования», в то время как другие настаивают на полной «приостановке повествования». Но возможно ли считать ретардацию лишним элементом в художественном тексте, приводящем к остановке в развитии сюжета, или все же это побочная ветвь основного действия, дополняющая содержание? Отмечается также, что в драматических жанрах ретардация «часто достигается отнесением кульминационного пункта действия на конец членения». Данное замечание указывает на драматургию чеховского типа с открытым финалом. Допустимо ли использование приема ретардации как в создании, так и снятии напряжения у читателя перед развязкой? Согласно практике анализа литературных произведений, оба взгляда на функцию ретардации в драме правомерны в зависимости от ее формы – традиционной драматической или эпической. Кроме того, если в сюжете с локальным конфликтом ретардация, нарушая динамику, усиливает напряжение в кульминации, то в сюжете с субстанциональным конфликтом мы имеем дело с ослаблением остроты противоречий за счет ретардации, плавным развитием сюжета. На разницу в драматической и эпической формах пьес косвенно указывает развязка – в первом случае она снимает все противоречия, во втором – оставляет конфликт неразрешенным вследствие его масштаба.

Учитывая опыт предшествующих исследований и опираясь на некоторые положения (в особенности важными представляются театроведческие замечания П. Пави), мы предлагаем свое определение понятия ретардация (в узком смысле) касательно драмы:

Ретардация (в драме) – это композиционный прием намеренной задержки развития действия с помощью внесюжетных и сюжетных элементов. Цель сюжетного замедления зависит от формы драматургии: для эпической драмы характерно снятие напряжения ожидания; для традиционной драмы – его создание (suspense) в четвертом действии перед кульминацией. Осуществляется посредством введения в текст пьесы эпических компонентов: повествование (за счет появления нарратора в рамочном тексте); второстепенные персонажи; диалоги особого типа – досужий разговор, диалог глухих; лирические отступления; символизация (за счет параллелизма и повторов); ретроспектива за пределами основного действия. Широкое использование ретардации как способа ступенчатого построения сюжета пьесы является важным компонентом эпического театра, теоретически осмысленного Б. Брехтом.

Художественные возможности драмы по сравнению с эпосом значительно обогатились вследствие непрерывной нарративизации последней благодаря интертекстуальным контактам. Однако эпическая драма все еще находится в русле аристотелевской концепции действия. Ретардация как основной прием эпики усиливает в драме повествовательное начало, находясь при этом в гармоничной взаимосвязи с драматическим действием. Драматизм, действенность, театральность являются смысловым зерном как постановочных пьес, так и драм для чтения (Lesedrama), их сущностью. Драматургу важно показать конфликт, вне зависимости от его направленности к внешнему или внутреннему. Разница заключается лишь в типе действия, его способе обнажить конфликт.

## **§2. Драматизм и эпичность. Мотив и эпизод в связи с коммуникативной функцией драмы**

Художественный прием ретардации исторически берет начало в эпосе, однако в нашей работе мы связываем его с принципиально отличным литературным родом – драмой. Для того, чтобы убедиться в обоснованности нашей гипотезы, необходимо более детально рассмотреть понятия драматизма и

эпичности, а также обратиться к теории мотива. В литературоведении есть терминологическая проблема, связанная с данными терминами. Существует несколько причин ее появления. Так, слова драматизм (драматическое) и эпичность (эпическое) могут отождествляться с терминами драма и эпос. В этом случае они будут обозначать родовые особенности художественных произведений. Однако теория родов литературы неоднократно пересматривалась исследователями в течение XIX – XX вв. (Б. Кроче, Э. Штайгер, В. Руттковский и др.).

Понятие литературного рода возникло, как известно, в античной эстетике. Как Платон в третьей книге трактата «Государство», так и Аристотель в «Поэтике» предложили различать литературные произведения в зависимости от типа речевой коммуникации, используемой поэтом. В «Поэтике» Аристотеля говорится о трех способах подражания, которые позже стали называться литературными родами: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»<sup>101</sup>. Восприятие эпоса, лирики и драмы как словесно-художественных форм оставалось значимым среди теоретиков вплоть до XIX в.

Литературный процесс в какой-то степени влиял на представления исследователей о родах. На протяжении XIX–XX вв. постоянно говорилось о художественных произведениях, принадлежащих сразу к двум родам литературы. «Двухродовые образования», как выразился Б. О. Корман, неслучайны. Эпос и драма, при всех существенных различиях между ними, имеют ряд общих свойств. В связи с этим эпоха романтизма породила мысль о литературных родах, находящуюся вне категорий поэтики. Г. Гегель (вслед за Жан-Полем) в своей «Эстетике» определял роды с помощью категорий объект и субъект<sup>102</sup>. Так, эпос объективен, лирика – субъективна, а драма соединяет оба эти начала. За гегелевской мыслью пошел отечественный теоретик В. Г. Белинский. В статье

<sup>101</sup> Аристотель. Поэтика / Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 45.

<sup>102</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 419–420.

«Разделение поэзии на роды и виды» он также рассматривал драматическую литературу как синтез эпического и лирического способов воспроизведения жизни, как общность объективного и субъективного начал творчества, а потому как «высший род поэзии и венец искусства»<sup>103</sup>. Под влиянием данных теорий литературные роды стали пониматься как типы художественного содержания. При этом античное наследие, восходящее к Платону и Аристотелю, не утратило своего значения и продолжало сосуществовать с современными идеями.

В XX в. поиски новой характеристики литературных родов, отличной от древнегреческой традиции, продолжались. Немецкий исследователь Э. Штайгер в работе «Основные понятия поэтики» выдвинул своеобразную точку зрения на проблему. Ученый относит драматическое и эпическое к феноменам стиля, и связывает их с психологическими понятиями напряжение и представление соответственно. По его мнению, любое литературное произведение, независимо от формы, сочетает в себе одновременно эти два начала, а также лирическое (воспоминание). Роды литературы соотносились с понятиями лингвистики как первое, второе, третье грамматическое лицо соответственно, а также с временными категориями прошлого, настоящего и будущего. Однако данные определения плохо подходят для наших целей.

Крупнейший русский теоретик литературы А. Н. Веселовский в своем главном труде «Историческая поэтика» дает нам представление о причинах появления проблемы. Ученый выдвинул точку зрения о самозарождении сюжетов и формировании литературных родов из обрядовых «хорических действий»<sup>104</sup> первобытного общества – ритуальных танцев, сопровождаемых возгласами радости и печали. В незавершенной работе «Поэтика сюжетов» (1913) Веселовский развивал свою мысль о природе сюжета в диалоге с миграционной теорией немецкого исследователя Т. Бенфея, выдвинувшего в 1859 г. положение о восточной основе западной литературы в предисловии к переводу индийского эпоса «Панчатантра». А. Н. Веселовский видел односторонность бенфеевского

---

<sup>103</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. / редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 8.

<sup>104</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 190.

подхода, но вместе с тем и определенные исследовательские перспективы для сравнительного литературоведения, поэтому считал, что мифологическая и миграционная теории не исключают друг друга, а скорее дополняют. Одно из центральных понятий научного аппарата Веселовского – понятие стадиальности исторического и, соответственно, литературного процессов. По мысли Веселовского, эпос и лирика возникли как «следствия разложения древнего обрядового хора»<sup>105</sup>, в отличие от драмы, которая «сохранила весь <...> синкретизм»<sup>106</sup> действия. Роды литературы могли формироваться и иными путями, отличными от хорового пения (например, на основе мифологических сказаний). Несмотря на обилие работ, объединяющих эпос и драму, Ж. Женетт также замечает определенную общность между эпосом и лирикой, отличающую их от драмы: «<...> 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»<sup>107</sup>.

Важное место в работах А. Н. Веселовского отведено разработке понятия *мотив*. Сам термин был заимствован литературоведением из теории музыки, чем объясняется сходство между мотивами музыкальными и литературными. В разных определениях мотива как литературоведческого понятия неизменно подчеркивается его системность: «общепризнанным показателем мотива является его повторяемость»<sup>108</sup>. В связи с изучением феномена повторяемости Веселовский исходил из положения, что сюжет формируется мотивами. «Под мотивом, – писал Веселовский, я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности»<sup>109</sup>. На тесную связь мотива с сюжетом указывает

<sup>105</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 245.

<sup>106</sup> Там же. С. 230.

<sup>107</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 326.

<sup>108</sup> Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН, 1996. С. 5.

<sup>109</sup> Там же. С. 301.

О. М. Фрейденберг: «Случайных, не связанных с основной сюжета мотивов нет»<sup>110</sup>. Таким образом, в научном поле полнее всего изучен сюжетный мотив. Уточняя объем понятия, Веселовский определял мотив как «простейшую повествовательную единицу»<sup>111</sup>. Показательными примерами служат мотивы из низшей мифологии и сказки. Признаком мотива, по Веселовскому, является «его образный одночленный схематизм», «неразлагаемые далее элементы»<sup>112</sup>. Эта последняя мысль о неразложимости мотива вызвала в дальнейшем протест по стороны В. Я. Проппа: «Для Веселовского мотив есть нечто первичное, сюжет – вторичное»<sup>113</sup>. Однако теория заимствования нашла много последователей в России (Г. Н. Потанин, А. И. Кирпичников, М. Г. Халанский, отчасти Ф. И. Буслаев, В. Ф. Миллер и др.) и Европе (Ю. Крон, К. Крон, А. Аарне). Таким образом, для Веселовского очевиден факт начального отсутствия строгих границ между драмой, эпосом и лирикой, складывавшихся вне преемственности форм. В 1870 г. во вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» курса истории всеобщей литературы А. Н. Веселовский подчеркнул, что «драма существовала задолго до эпоса и притом с совершенно эпическим содержанием: пример этого представляют средневековые мистерии и народные игры, сопровождавшие годовые празднества и отличавшиеся совершенно драматическим характером»<sup>114</sup>.

Оставаясь в рамках теории мотива, можно утверждать, что эпическое содержание драматургии укладывается в понятие свободный мотив, предложенное в 1925 г. Б. В. Томашевским. Обнаружить разнородность мотивов в произведении, по мысли литературоведа, возможно через пересказ: «При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно опустить, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются связанными; мотивы,

<sup>110</sup> Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета. Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М.: Наука, 1988. С. 222.

<sup>111</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 305.

<sup>112</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 301.

<sup>113</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 21.

<sup>114</sup> Там же. С. 38.

которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного характера хода событий, являются свободными»<sup>115</sup>. Интерес к сюжетным подробностям (или ретардациям) явился логичным продолжением известного разграничения, которое теоретики формальной школы (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.) проводили между понятиями фабулы и сюжета. Несмотря на заметную роль разного рода ретардаций в развитии действия, общая теория мотивов учитывает преимущественно связанные мотивы. Свободные мотивы, выделенные Томашевским, остаются в литературоведении малоизученными. Несмотря на это, в литературном творчестве они все чаще конкурируют с сюжетными мотивами в качестве выражения авторской идеи, создания внутреннего единства произведения. Внимание авторов к эстетике медленности находит проявление как в эпических, так и в драматических жанрах последних столетий. Стоит отметить, что лучше всего выявить свободные мотивы исследователь может на фоне мотивов сюжетных, чем обусловлен наш интерес к творчеству А. Н. Островского. Анализ мотива как составляющей сюжета является перспективным направлением, о чем свидетельствует активная работа российских ученых над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы.<sup>116</sup> Кроме того, в русле лингвистической прагматики разрабатывается концепция, в основе которой лежит мысль Е. М. Мелетинского о ведущей роли предикативного, деятельного начала в состав мотива<sup>117</sup>. Согласно прагматической теории, мотив в повествовании типологически подобен слову в предложении и представляется сюжетопорождающей категорией.

Мотив является одним из основных средств нарративного анализа, по мнению К. А. Жолковского и Ю. К. Щеглова, которые рассматривают единые «инвариантные мотивы» в устойчивой системе «поэтического мира» того или

<sup>115</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. С. 183.

<sup>116</sup> См.: 1. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. Вып. 1. 268 с. 2. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. № 2. Новосибирск, 1996. С. 52-55. 3. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов. Сюжет и мотив в контексте традиции / Под ред. Е. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. 268 с. 4. Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: [сб. науч. тр. / Институт филологии СО РАН; отв. ред. Е.Ю. Куликова]. Новосибирск, 2012. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 10. 299 с.

<sup>117</sup> Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 117.

ино автора<sup>118</sup>. Напротив, Б. М. Гаспаров разделяет понятие мотива и лейтмотива по принципу однократности (мотив) и повторяемости (лейтмотив)<sup>119</sup>. Введение мотива в нарративную структуру произведения возможно при соотнесении его с точками зрения субъектов речи (повествователя, рассказчика, героя и пр.). Ж. Женетт дает описание трех видов фокализации: «нулевая» (повествование ведет «всесведущий» нарратор), «внутренняя» (с позиции персонажа) и «внешняя» (объективный нарратор не способен проникнуть в сознание действующих лиц)<sup>120</sup>. Таким образом, понятие мотива продолжительное время находится в фокусе внимания исследователей. С учетом выделенных ранее характеристик возможно рассматривать категории драматизма и эпичности в тесной связи с обусловленным и свободным мотивом соответственно. Драматизм, в таком случае, следует понимать как прямой сюжетный путь, состоящий из связанных мотивов, а эпичность – зигзагообразный, с отклонениями в сторону свободных мотивов. В обоих случаях сюжет движется вперед с одной оговоркой – о времени и его восприятии реципиентом в разных случаях.

Толкование драматизма и эпичности, предложенное российским литературоведом В. Е. Хализевым, позволяет шире взглянуть на сущность данных категорий: «Эпическое начало драмы в наше время понимается как растяжение действия в пространстве и времени, при котором драматург, уподобляясь повествователю, как бы говорит читателям и зрителям: а теперь перенесемся туда-то»<sup>121</sup>. В этом смысле понятие «эпичность» рассматривается как идейно-эмоциональная категория, которая может присутствовать во всех литературных родах, в том числе и в драме. В. Е. Хализев также разъясняет сущность второй категории: «Драматизм всегда сопряжен с активным переживанием неразрешенных противоречий, с беспокойством и тревогой»<sup>122</sup>. Следовательно, понятие драматизм не тождественно драме как роду литературы и находится над

<sup>118</sup> Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. М.: Прогресс, 1996. С. 19.

<sup>119</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Восточная лит., 1993. С. 30.

<sup>120</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 205–209.

<sup>121</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 170.

<sup>122</sup> Там же. С. 106.

жанрами произведений искусства (живописи, скульптуры, музыки и др.). Однако сценическому искусству особенно необходимы драматически-напряженные ситуации, «которые воплощаются в поведении внешне ярком и богатым выразительностью»<sup>123</sup>. Так, персонажи классической драмы должны были проявить личные качества (ум, инициативу), чтобы достигнуть успеха. В античности способность к интригосложению является свойством сознания автора, за счет чего интрига управляет сюжетом. Дж. Гасснер уверен, что театральность как игровой элемент является неотъемлемым свойством драматургии, поэтому уже «древнегреческая драма не была реалистически подражательной»<sup>124</sup>. Под театральностью традиционно принято понимать то подчеркнуто искусственное, условное, что есть в драме. Характерно, что термин театральность применяется как по отношению к театру, так и к другим видам искусства, что расширяет его значение. В частности, по Р. Барту, «феномен театральности» состоит в «информационной полифонии... то есть особой толщии знаков (*une épaisseur de signes*)»<sup>125</sup>.

В классицистической драме, замкнутой в единствах места и времени, главный интерес для зрителя представляет развязка. Ее приближение возможно благодаря действенному слову. В 1930-е годы немецкий лингвист К. Бюллер издал работу по теории речи, дающую возможность по-новому взглянуть на сущность литературных родов. Ученый предложил анализировать высказывания как совокупность трех взаимосвязанных аспектов: сообщение о предмете речи, экспрессию как выражение эмоций говорящего и апелляцию как обращение к другому лицу. Тот или иной аспект доминирует в зависимости от типа речевого акта. Так, в драме усиливает компонент апелляции, где слово становится в какой-то мере поступком. Эпос акцентирует репрезентативную сторону речи, но при этом обращение говорящего к кому-либо также остается значимым для этого рода литературы. Благодаря теории К. Бюллера границы между родами становятся ясно очерченными согласно особенностям их словесной организации.

---

<sup>123</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 58.

<sup>124</sup> Gassner J. Form and Idea in Modern Theatre. New York: Dryden, 1956. P. 141.

<sup>125</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 276.

Диалог-поединок, обладающий в драме основной силой развития сюжета, является также способом представления действующих лиц. Благодаря активному освоению драматургией эпических элементов «меняется роль диалога как основного средства создания речевого портрета персонажа»<sup>126</sup>, что неизбежно привело к ослаблению пространственно-временной динамики драмы. По наблюдению О. А. Журавлевой, традиционно «сюжет драмы динамичен, а композиция и хронотоп прерывисты, в то время как сюжет романа в известном смысле последователен, а хронотоп непрерывен и как бы растянут, поскольку действия персонажей так или иначе призваны отодвигать развязку»<sup>127</sup>. Сближение драмы с романом возможно благодаря последовательному включению в текст пьесы ретардаций: второстепенные персонажи, ретроспектива в прошлое героев, песенно-лирический комментарий к действию и др. Такой ход позволяет драматургу равномерно распределить внимание читателя между всеми этапами действия и одновременно служит средством характеристики персонажей. Во второй половине XIX в. в России композиционный прием ретардации практиковал А. Н. Островский, в связи с чем современники (Ф. М. Достоевский, П. Д. Боборыкин и др.) нередко называли его драматургию эпической. Это связано с сознательным отказом драматурга от такого явного приема театральности как лихо закрученная интрига вследствие тяготения к масштабам романной всеохватности. Особенностью русского классического романа считается обилие объемных эпизодов, за счет которых художественный мир произведения раскрывается перед читателем во всех подробностях. В связи с этим Г. А. Жиличева функционально приравнивает эпизод к «эпической ретардации нового типа». Исследователь разрабатывает проблемы наррации как способа разделения и связывания отдельных фрагментов истории<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Картавцева И.В. Эпические включения в языке драматургического текста Б. Брехта // Гуманитарные и юридические исследования. 2018. № 3. С. 197.

<sup>127</sup> Журавлева О. А. Драма для чтения XVIII-XIX вв. как явление романизации драматической формы // Новый филологический вестник. 2021. №4(59). С. 33.

<sup>128</sup> Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // Narratorium. 2020. № 14. [Электронный ресурс]. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 07.01.2025).

Неслучайно в современной нарратологии Н. Дж. Лоу определяет эпизод как «участок истории, обособляемый <...> приемами завершенности во времени, пространстве и / или составе игроков (действующих лиц)» («A section of story marked off <...> by devices of closure in time, space, and/or player set»<sup>129</sup>. Исследователь отмечает несколько вариантов соединения событийных фрагментов, восходящих к древним эпическим повествованиям<sup>130</sup>. Сущность приема ретардации тесно связана с термином эпизод, восходящем к поэтике Аристотеля: в трагедии эпизодий он обозначал диалогическую сцену, находящуюся «между целыми хоровыми песнями»<sup>131</sup>. В современном литературоведении эпизод традиционно входит в событийный ряд как часть целого. История термина подробно описана в работах Л. В. Чернец<sup>132</sup>, Е. Е. Сергеевой<sup>133</sup>. В. И. Тюпа предлагает изучать эволюцию принципов эпизодизации в рамках исторической нарратологии. В рамках диахронического подхода Тюпа определяет характерные особенности повествовательного эпизода, который «создается трояким образом: разрывом во времени, переносом в пространстве, изменением круга действующих лиц (появлением или исчезновением персонажа)»<sup>134</sup>. М. Флудерник анализирует, как в европейской традиции трансформировались элементы, связующие эпизоды: так, в средневековой литературе события соединяются между собой за счет фрагментов, имитирующих устную речь рассказчика, в классическом романе XIX века композиционное деление текста происходит при помощи авторских отступлений, в литературе XX века эпизоды соединяются метанарративными вставками разного типа<sup>135</sup>. По мысли П. Рикера, «конфигурация эпизодов» является основой

<sup>129</sup> Lowe N.J. *The Classical Plot and The Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 265.

<sup>130</sup> Там же. С. 69.

<sup>131</sup> Аристотель. *Поэтика* / Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 659.

<sup>132</sup> См.: Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 68–77. Чернец Л.В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений. М.: Оригинал-макет, 2014. С. 63–75.

<sup>133</sup> Сергеева Е.Е. Эпизод (из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. Вып. 3. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 125–131.

<sup>134</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 35.

<sup>135</sup> Fludernik M. *The Diachronization of Narratology* // *Narrative*. 2003. Vol. 11. № 3. P. 331–348.

наррации. Рикер входит в число зарубежных исследователей, акцентирующих коммуникативное значение эпизодизации: «Конфигурирующее упорядочение преобразует последовательность событий в значимую целостность <...> и делает историю прослеживаемой»<sup>136</sup>. М. Ян также пишет о том, что историю можно рассматривать как «последовательность единиц действия, или последовательность эпизодов» («both as a sequence of action units <...> and as a sequence of episodes»)<sup>137</sup>. При этом он обращает внимание на то, что последовательность эпизодов организована нарратором и потому выражает его намерение: «Как несколько слогов могут образовать метрическую “стопу”, так и единицы действия обычно группируются в “эпизоды”» («Just like a number of syllables may form a metrical 'foot' so action units usually group into 'episodes'»)<sup>138</sup>. По мнению Д. Миалл, опирающегося на концепцию рецептивной эстетики о линейном опыте чтения, эпизод является единицей последовательности, моделирующей реакцию читателя<sup>139</sup>.

Связь драматургического текста с литературным и сценическим пространствами наделяет его сложной структурой. По наблюдению Ю. М. Лотмана, «театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики»<sup>140</sup>. Повествовательная форма драмы, в отличие от эпоса, – это диалогический показ, а не косвенный рассказ о событиях с точки зрения нарратора или персонажа. Поэтому эпизоды, если под ними понимать детализированное изображение событий, в драме иные. Английский литературовед П. Лэббок в книге «Искусство вымысла» (1921) на материале классических романов (в том числе «Анна Каренина» Л. Н. Толстого) предложил разграничить «панорамный» и «сценический» способы изображения. В сцене изображение дано «без сокращения времени и пространства» и доминирует точка зрения персонажей: «рассказ прекращается, и свет падает прямо на

<sup>136</sup> Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 83.

<sup>137</sup> Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Cologne, University of Cologne Publ., 2005. Available at: <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppn.htm> (accessed 07.04.2025).

<sup>138</sup> Там же.

<sup>139</sup> Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives // Journal of Literary Semantics. 2004. № 33. P. 111–129.

<sup>140</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 588.

изображаемых людей и их действия»<sup>141</sup>. Таким образом, в центре внимания драмы – речевое общение, поэтому в ней прежде всего осуществляются коммуникативная функция речи, слово персонажа становится его действием. В результате «пропорции между повествованием и речевыми действиями персонажей здесь резко смещены в пользу последних»<sup>142</sup>. При этом ошибочно полагать, что в драме отсутствует повествование – чаще всего его можно наблюдать при введении драматургом в сюжет внесценических событий.

Драматический диалог акцентирует коммуникативную функцию как основу театра. Ю. М. Лотман категорически утверждает, что «спектакль, с одной стороны, ведёт диалог с пьесой, но с другой – со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль раскрывается в них по-разному. Ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно, как театр. Сама возможность диалога – одно из важнейших и труднейших завоеваний культуры, и потеря диалога со зрителем – гибель театральной культуры»<sup>143</sup>. Перспективы театральной коммуникации теоретически осмыслил Б. Брехт в работе «Покупка меди» (1937-1951). Режиссер предложил оригинальную концепцию: он разделил два типа театра по способу зрительского восприятия, представив их в виде образных систем карусели и планетария. Им соответствуют собственно драматическая и эпическая драматургия. Эпические пьесы, к которым Брехт относил не только собственные произведения, но и творчество некоторых классиков, позволяют поделиться с читателем более глубокими знаниями о мире и быте определенной эпохи. Введение событийной ретардации в кульминации пьесы положило начало эпической драме, но по своей сути драматургия оставалась карусельной для реципиента. При этом, как справедливо отметила Т. О. Андрианова, рассуждая о социальных функциях театра: «Коммуникация возникает тогда, когда субъекты обладают единой языковой и

<sup>141</sup> Lubbock P. The Craft of Fiction. N.Y., 1957. P. 256–260.

<sup>142</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 42.

<sup>143</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 607.

знаковой или схожей системой кодирования и декодирования информации»<sup>144</sup>. Диалогическую природу взаимоотношений театра и зрителя поддерживает теоретик театра Ю. М. Барбой вслед за философом М. С. Каганом, исследовавшим природу художественного общения воспринимающего субъекта с произведением искусства. Театр выступает как активная сторона акта общения, однако пассивный, на первый взгляд, зритель является равноправным участником культурного взаимодействия. Ю. М. Барбой утверждал: «Театр не может в целом обогнать время и вместе с ним публику. Но <...> театр сумеет внятно сыграть ту драму, которая только его творцам подвластна, поскольку он сумеет продвинуть сознание публики к новой глубине жизни, новой глубине самопознания»<sup>145</sup>.

Театр как синтез искусств обладает широким спектром выразительных средств для моделирования диалога зрителя со сценой: от организующего режиссерского начала, актерской пластики до декорационно-художественного и музыкального оформления спектакля. Однако основой большинства современных постановок, при всем многообразии подходов к созданию художественного образа, остается литературный текст. В этой связи М. Е. Коленова точно подметила, что «повседневная разговорная речь является фактором обыденной жизни, а предметом искусства речь становится тогда, когда она является материалом художественного произведения»<sup>146</sup>. Об уровне художественности пьесы, в частности, свидетельствует определенная степень условности, присущая любому произведению искусства. Это также касается реалистических пьес, акцентирующих внимание на повседневной жизни человека. Активное восприятие зрителем театрального события предполагает также принятие им условности происходящего на сцене.

Драматургия эволюционирует только вне отрыва от социальной повестки, постоянно открывая в себе самой грани для появления новых эстетических концепций, отвечающих основам театральной выразительности. Интерпретация

---

<sup>144</sup> Андрианова Т.О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 35 (289). Философия. Социология. Культурология. Вып. 28. С. 93.

<sup>145</sup> Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 191.

<sup>146</sup> Коленова М.Е. Театр как пространство коммуникации и языковые способы ее конституирования // Человек. Культура. Образование. 2024. № 4. С. 142.

концепции Б. Брехта о двух типах театра позволяет раскрыть потенциал категорий драматизма и эпичности для теории драмы. Брехтовская концепция статичного театра-планетария перекликается с вырастающей из нее теорией пейзажной пьесы (landscape play) Г. Стайн, подробно описанной Х.-Т. Леманом в книге «Постдраматический театр» (1999, пер. с нем. – 2013). Г. Стайн в лекции «Пьесы» (1935) оставила краткие пояснения своей теории (с частыми примерами из живописи, откуда и берет свое начало наряду с идеями С. Виткевича), направленной против временной динамики в драматургии. Как и идеи Брехта, пейзажная теория направлена прежде всего на изменение восприятия адресата, переставшего быть пассивным объектом в театре. Стайн в этом отношении идет дальше Брехта – она хочет не просто дистанцировать зрителя от сюжета, предложив ему рационализаторскую функцию, а дать свободу спокойно созерцать пространство пьесы с целью избавить его от «непрерывного усилия»<sup>147</sup>. Самостоятельную роль в драматическом действии пейзаж начинает играть уже у Г. Ибсена и А. Чехова, позволяя осмыслять через призму живописи специфику современного театра. Экспериментальные поиски теоретиков путем перекодировки драматургии на языки других родов и искусств во многом связаны с противоречием, относящимся к временному плану пьесы и его отсроченному восприятию зрителем. Здесь уместно вспомнить об избирательности человеческого мышления в рамках концепции времени А. Бергсона: «Объект восприятия сливается с чистой длительностью, но наше восприятие, сливаясь с объектом, отсекает все, что нас не интересует»<sup>148</sup>. Пейзажная драма строится на принципах «продолженного настоящего» (prolonged present), которое реализуется в «начинании снова и снова» (beginning again and again), постоянном повторении (constant recurring), включении всего (including everything)<sup>149</sup>. Для понимания сущности пейзажного театра важна мысль С. Виткевича о бессознательном в русле его теории «чистой формы» о постановке-сне, которая «вызывала бы

<sup>147</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Перевод с нем. М.: ABCdesign, 2013. С. 101.

<sup>148</sup> Русаков С.С. Влияние бергсонизма на концепцию субъекта: длительность, интуиция, память // Вестник Челябинского государственного университета. 2022. № 5 (463). Философские науки. Вып. 64. С. 127.

<sup>149</sup> Stein G. What are Masterpieces. N.Y.: Pitman Pub. Corp., 1970. P. 98.

метафизические рефлексии и эстетические эмоции»<sup>150</sup>. Освобождение пейзажной пьесы от принципов традиционной драматургии закрепило ее в статусе драмы для чтения, трудной для сценической постановки. Несмотря на это, стайновские произведения неоднократно ставились на оперной сцене – в частности, весьма успешна театральная судьба оперы «Доктор Фауст зажигает огни» (англ. «Doctor Faustus Lights the Lights», 1938).

Зрелищность является как фундаментом, так и вечным источником динамики в драме. «Театр – это преобразование на всех уровнях, это метаморфоза», - справедливо утверждает немецкий театровед Х.-Т. Леман, поэтому, отбросив действие в постдраматическом театре, «мы вообще не приходим к концу театра вообще»<sup>151</sup>. Выделяя необходимый для существования театра минимум, исследователь не раскрывает его сущность. Метаморфоза может быть воспринята как взаимная смена счастья и несчастья, что уже отмечалось в античных риториках как неотъемлемый элемент действия. Со спорной лемановской теорией полемизирует Ю. М. Барбой: «Выходит, если театр и перестал зависеть от драматического действия пьесы, то всего лишь пьесы одного рода; ее драматическое действие – авторитетный, но не единственный вариант и уж тем более не универсальная форма»<sup>152</sup>. Внешнее напряжение традиционной катарсической драмы, как доказала театральная практика начала XX в., уступило место вдумчивой эпической расслабленности с ее собственными художественными доминантами. При этом драматизм как примета театральности всегда свойственен драме в той или иной степени. Особенностью собственно театральной драмы является положение о том, что последняя не пытается выдать театр за нечто иное: если по сцене проходит кошка, Сальвини может отдыхать.

Тождественность эпоса и драмы как литературных родов накладывает дополнительный отпечаток на разграничение понятий драматизм и эпичность. О. А. Журавлева замечает, что «напряженное взаимодействие драматической и

---

<sup>150</sup> Хорев В.А. С.И. Виткевич и русская революция // Лингвистика и методика в высшей школе. Вып. 4. Сборник статей. Гродно, 2012. С. 14.

<sup>151</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Перевод с нем. М.: ABCdesign, 2013. С. 121.

<sup>152</sup> Барбой Ю.М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 291.

эпической форм прослеживается на протяжении всей истории развития европейской литературы и выражается в двух взаимопроникающих тенденциях – драматизации и эпизации»<sup>153</sup>. Терминологическая проблема подтверждается реальными фактами. Нередко можно услышать об «эпическом мирозерцании» в гомеровских поэмах, а также в романе-эпосе Л. Н. Толстого «Война и мир». Немецкий философ Ф. Шеллинг обозначал роман как «соединение эпоса с драмой»<sup>154</sup>. Б. Брехт характеризовал свою драматургию как эпическую. Таким образом, в современном литературоведении до сих пор не выработано однозначного определения терминов драматизм и эпичность. Очевиден факт изначального отсутствия строгих границ между литературными родами, складывавшихся вне преемственности форм из религиозно-обрядовых ритуалов. П. А. Гринцер заметил, что ранние индийские драмы «являются, по сути дела, как бы сокращенными сценариями эпоса»<sup>155</sup>. Многоголосица касательно литературных родов влечет за собой терминологическую проблему в определении смежных понятий *драматизм* и *эпичность*. Данные термины употребляют для обозначения родовых особенностей произведений, типов художественного содержания, а также в качестве идейно-эмоциональных категорий. В современной науке последнюю точку зрения поддерживает В. Е. Хализев. Мы используем термины драматизм и эпичность в качестве оценки эмоционального наполнения пьес.

### **§3. О типах ретардации в драме: событийная и индексальная**

В первом разделе теоретической главы нами дано собственное определение приема ретардации для драмы. Коммуникативная установка драматургического текста по отношению к сценическому пространству отличает сюжет драматического произведения от эпического. Читатель воспринимает ретардацию в романе или рассказе как органичную часть сюжета. Напротив, прерывание

---

<sup>153</sup> Журавлева О. А. Драма для чтения XVIII-XIX вв. как явление романизации драматической формы // Новый филологический вестник. 2021. №4(59). С. 31.

<sup>154</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. СПб.: Алетейя. 1996. С. 380.

<sup>155</sup> Гринцер П.А. Две эпохи литературных связей // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 43.

драматического сюжета как территории непрерывного действия противоречит природе драмы. Функционально ретардация может быть двух типов, имеющих в художественном произведении принципиально разное значение в оказании влияния на восприятие читателя. Для удобства предлагаем провести терминологическую границу, отделив событийную ретардацию (создает напряжение ожидания) от индексальной (снимает его). Последнюю номинацию мы заимствовали из лингвистики, опираясь на категорию шифтеров – индексных символов, совмещающих признаки символа (закрепленность означающего) и индекса (реальная связь с означаемым), благодаря чему их значение связано с конкретным сообщением<sup>156</sup>. В контексте литературы термин обретает иную трактовку.

Событийная ретардация потенциально может влиять на развитие сюжета, благодаря чему держит зрителя в напряжении и вне связи с конкретным сюжетом теряет свое значение, чего нельзя сказать о ретардации индексальной. Примеры событийной ретардации мы находим в традиционной драматургии с динамичной интригой. Так, в четвертом действии комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1835) мечтания городничего о петербургском будущем после отъезда Хлестакова являются событийной ретардацией, потому что расположены перед кульминацией, создают напряжение ожидания и могут привести к иному финалу (свадьбе). Сообщение госпожи Жакоб о родстве с Тюркаре и его фальшивом вдовстве, поразившее баронессу в комедии А.-Р. Лесажа «Тюркаре, или Финансист» (1709), рассказ Фаншетты о согласии графа на встречу с мнимой Сюзанной под большими каштанами, возбудивший ревность Фигаро в комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1778), также являются событийными ретардациями.

Стоит обратить внимание на разницу между событийной ретардацией и перипетией. Последняя представляет собой резкий поворот от счастья к несчастью или, в комедии, наоборот. На примере гоголевского городничего событийная ретардация предшествует кульминации в сцене разоблачения Хлестакова.

---

<sup>156</sup> Яковсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя / отв. ред. Б.А. Успенский; сост. О.Г. Ревзина. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1972. С. 97–99.

Перипетия, подчеркивающая драматичность действия, совершится в момент чтения персонажами письма, которое принес почтмейстер. Соответственно, перипетия представляет собой значимый элемент сюжета. Событийная ретардация маскируется под связанный мотив, подготавливая возможное дальнейшее развитие действия. Однако катарсическая развязка «Ревизора» показывает, что мечтания городничего не являются двигателем сюжета и представляют собой свободный мотив.

Напротив, индексальная ретардация снижает драматическое напряжение, потому что не маскируется под событие действия. Отсутствие интригана в пьесе ослабляет действенную сторону драмы, актуализируя иные подходы к пониманию значения персонажа для сюжета и созданию образов. Индексальная ретардация позволяет читателю лучше узнать лицо, поэтому обычно прием используется драматургами в разных, нефиксированных, частях произведения. Индексальная ретардация, представляя собой тот же свободный мотив, постоянно уводит основное действие от прямой развития лишь затем, чтобы придать сюжету глубину, общечеловеческое звучание конфликтам между «я» – «мы». Примером индексальной ретардации служат зонги в драматургии Б. Брехта, обобщающие личный опыт персонажей в песенно-лирическом комментарии к действию. Так, в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети» (1938) зонги, по сути, в краткой форме содержат пересказ действия, и уже поэтому являются избыточными. К индексальной ретардации мы относим ретроспективу, позволяющую без изменения в ситуации основного действия лучше узнать характер персонажа. Таковы воспоминания Любови Андреевны о неудачном замужестве в комедии А. Чехова «Вишневый сад» (1903) и фру Тесман о скучном свадебном путешествии в обществе нелюбимого мужа в пьесе Г. Ибсена «Гедда Габлер» (1890).

Исторически подход к структурированию пьесы менялся. Так, древнегреческая драма состояла из пролога, парода, эписодий и стасим, эксода и др. В античности сохранялась традиция дидаскалий (информация о первой постановке пьесы, ее авторе, времени написания, актерах) и периохов (краткое изложение сюжетного плана). Специфика драмы, в отличие от эпоса, состоит в

отсутствии фигуры повествователя. Ее компенсирует рамочный текст – в списке действующих лиц, боковом тексте (указание, кому принадлежит реплика) авторских ремарках. По сравнению с другими элементами рамки, ремарки имеют достаточно позднее происхождение – в античные пьесы их вводили переводчики для общего удобства. Со временем в функциях ремарки наметился сдвиг – из технического «замечания для господ актеров» она обрела самостоятельный статус, став средством повествования в пьесе, заимствованным драмой из эпоса. Уже в сентиментальных драмах Д. Дидро, написанных в середине XVIII в., ремарка служит средством эмоциональной характеристики образа, подсказывая актеру выгодные мизансцены. Его последователь П.-О. Бомарше дает в ремарке подробное описание костюма с деталями, скрытыми от глаз зрителя, но позволяющими исполнителю роли уяснить социальное-общественное положение изображаемого лица.

Л. Г. Тютелова, анализируя процесс эпизации театра XIX–XX вв., выделяет появление в рамке *ремарочного субъекта* и подчеркивает, что драматическое «событие, время и пространство, в которых оно происходит, не зависят от того, кто это событие представляет, но без этого представления оно для читателя/слушателя – не существует»<sup>157</sup>. Для исследователя процесс эпизации драмы очевиден при сравнительном рассмотрении функции ремарки в пьесах А. П. Чехова и И. С. Тургенева, в творчестве которого уже наметились отклонения от канона. В современной драматургии «именно ремарочная речь окажется способом акцентирования внимания» реципиента на точке зрения писателя<sup>158</sup>. При этом, по мысли Н. И. Ищук-Фадевой, «появившийся повествователь столь ярко себя проявляет, что к нему применимо понятие “языковой личности”»<sup>159</sup>. Таким образом, концептуально в драматургии совершился поворот к романному способу изложения через соединение перитекста с основным текстом произведения. По отношению к развитию сюжета драмы рамочный текст носит ретардирующий

<sup>157</sup> Тютелова Л.Г. Эпическое в «новой драме» рубежа XIX-XX веков // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 153.

<sup>158</sup> Там же. С. 155.

<sup>159</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы: к постановке проблемы // Драма и Театр. Тверь. 2001. С. 7.

характер. Расширенные ремарки в драматургии Б. Шоу (например, в пьесе «Профессия миссис Уоррен», 1893), являются индексальными ретардациями, потому что дают представление о мотивах поступков персонажей с точки зрения ремарочного субъекта. Подробнее разобраться в разнице между двумя типами ретардации можно, если провести сравнительный анализ характеристик, свойственных традиционной драме, с чертами эпической драматургии. Как уже было сказано, зрелищность делает драму достаточно консервативным родом литературы, накладывая на него определенные ограничения. Однако театральная практика, вопреки догмам поэтик классицизма, доказывает возможность творческого новаторства.

Гармонично разработанная система персонажей организует художественную форму произведения в единое целое. Так считали не во все времена. Аристотель, рассуждая о форме трагедии, считал в ней первичным действие, или, как он его называл, фабулу. Традиционная драматургия (иначе – аристотелевская, на которую ориентировались поэтики французского классицизма) также базируется на принципе действенности. М. М. Бахтин отмечает, что главный герой греческого романа сохраняет «из всех превратностей судьбы и случая неизменное свое абсолютное тождество с самим собой»<sup>160</sup>. Хитросплетения сюжета были интересны изолированно от характеров, не представляя ценности для понимания последних. Так, цепочка перипетий, через превратности которых проходят действующие лица в хорошо сделанной драме XIX века, казалась устаревшей схемой и активно критиковалась современниками. Однако важно помнить, что «содержание спектакля осуществляется, только если становится зрелищем»<sup>161</sup>. В понимании Аристотеля, все слагаемые постановки должны способствовать продвижению действия, в том числе зрелищность. Поэтому трагедии в Древней Греции имели музыкальное и вокальное сопровождение, поддерживая определенный ритм представления. Обязательным атрибутом актера театральных представлений в Греции в VI–V в. до н.э. была маска,

---

<sup>160</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 256.

<sup>161</sup> Барбой Ю.М. Театральная форма и феномен драматического действия // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1, № 4. С. 247.

символизирующая действующее лицо. Маска – одна из примет театральной условности, позволявшая вынести для публичного обсуждения насущные социальные, религиозные и эстетические вопросы. В маске как средстве перевоплощения в роль отразилось игровое начало, часто связываемое учеными с формированием и подъемом культуры. Персонажи древнегреческой драмы, как уже было отмечено, прежде всего необходимы для развития сюжета, и все их действия обусловлены сюжетной необходимостью.

Основу традиционной пьесы составляет интрига (от лат. *intricare* – запутывать), которая складывается из цепи перипетий благодаря усилиям героя-интригана. Истоки двух универсальных схем интриги (соединение однотипных событий и последовательность завязка-перипетия-кульминация-развязка) восходят к типам сюжетосложения: циклическому и кумулятивному<sup>162</sup>. Драматургии свойственна перипетийная интрига, основные маркеры которой – это запутанность сюжета и непредсказуемая развязка. В определенном смысле комедия интриги является пародийным отражением трагедии рока – в обоих жанрах сюжетные противоречия решает случайность, только в первом случае она обусловлена волей конкретного персонажа. Интрига реализуется в произведении с помощью эпизодизации. Для нас методологически важно наблюдение Г. А. Жиличевой, отметившей на материале романов Ф. М. Достоевского, что «вставные эпизоды “разрастаются” и функционально меняются местами с рамочными, занимая больший объем»<sup>163</sup>. Это обусловлено тенденцией к конкуренции между связанными и свободными мотивами, наметившейся в произведениях эпоса и воспринятой драматургией, что в особенности ярко проявилось в драме для чтения XVIII–XIX вв. В аналитической и реалистической драматургии с устойчивыми конфликтными положениями индексальная ретардация – это обусловленный мотив, принципиальный как для раскрытия характеров, так и противоречий окружающей среды, которые не могут быть уяснены вне эпического модуса повествования.

---

<sup>162</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: РГГУ, 1997. 203 с.

<sup>163</sup> Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // Narratorium. 2020. № 14. [Электронный ресурс]. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 07.01.2025).

В старинной драматургии множество способов ведения интриги, «демонстрирующее искусство заговора», воплощается в ловких действиях интригана<sup>164</sup>. Нерасторжимая связь интриги и интригана (одного или целой группы) базируется, главным образом, на подходе к персонажу как к действующему лицу. Мы опираемся на известную работу В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), где исследователь впервые определил персонажа в качестве носителя определенных функций (даритель, вредитель, помощник и др.). В фольклоре, задолго до обретения действующими лицами характеров, они – лишь «вершители действий»<sup>165</sup>. При этом мотивировка интриги в литературном произведении позволяет выявить индивидуальный характер персонажа, его личностные качества, но лишь в самом общем виде. Читатель, в сущности, ничего не знает о психологической подоплеке и мотивах поступков персонажа. В литературоведении различают понятия образ и характер, которые представляют собой суть разные стороны объекта. Образ непосредственно связан с системой художественных приемов, позволяющих драматургу достигнуть эстетического качества изображения. Характер как предмет изучения – это совокупность психологических, нравственных, типизируемых черт, составляющих его внутреннюю основу. Стоит отметить, что в целом воплощаемый характер влияет на отбор драматургом приемов, стиля изображения.

Индексальная ретардация позволяет выявить индивидуальный характер персонажа, заглянуть в его внутренний мир мыслей и чувств, что ранее было недоступно драме из-за необходимости постоянно поддерживать движение внешнего действия. На достаточно поздних стадиях литературного процесса важной особенностью персонажа стало его внутреннее развитие. Искусственность в литературе постепенно отошла на второй план, выдвинув вперед изображение непредсказуемой естественности поведения, бытовой простоты. Интересно наблюдение Е. Г. Холодова по поводу творчества А. Н. Островского: «“Тыними маску-то!” – как бы говорит каждый раз драматург персонажам своих пьес, всегда

---

<sup>164</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Интрига / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Intrada, 2008. С. 83.

<sup>165</sup> Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М.: Высшая школа, 1989. С. 60.

давая... читателям и зрителям возможность разглядеть за маской лицо»<sup>166</sup>. Вл. А. Луков, рассуждая о проблеме идеального героя в европейской драматургии XIX века, видит особенность реалистического подхода к персонажу в том, что «идеал не размыт, он глубоко гуманистичен и проявляется через критическое отношение к действительности»<sup>167</sup>.

Знакомство читателя с персонажами пьесы начинается с рамочного текста (рамки). Понятие рамки пересекается с категорией *сильной позиции текста*, используемой И. В. Арнольд по отношению к его началу и концовке<sup>168</sup>. В научной литературе, наравне с термином «рамочный текст»<sup>169</sup>, используются определения «текст в тексте»<sup>170</sup>, «метатекст»<sup>171</sup>, «канонические структуры»<sup>172</sup>. В современном литературоведении наиболее распространенным и широкоупотребительным является термин «паратекст», который ввел в обиход французский исследователь Ж.-М. Томассо. Ж. Женетт расширил его значение, предложив объединить в одном понятии «перитекст» (паратекст в узком понимании) и «эпитекст» (паратекст в широком понимании). Эпитекст пьесы как литературного произведения включает сведения об истории ее создания, тексты предыдущих редакций, издательскую переписку, критические статьи и т. д. Перитекст в драматургии содержит заголовочный комплекс (имя (псевдоним) автора произведения, заглавие, жанровый подзаголовок, посвящение и эпитафия (редко), список действующих лиц), а также экспозиционные, межрепликовые и финальные ремарки<sup>173</sup>. Ремарки имели статус технического текста и выполняли вспомогательную функцию, как и деление пьесы на части (действия, акты, сцены, картины, явления). Важной чертой

<sup>166</sup> Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1963. С. 517.

<sup>167</sup> Луков Вл.А. Идеальный герой в европейской драме XIX века [Электронный ресурс] // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011. № 2 (март – апрель). URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov\\_Ideal\\_Protagonist/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Ideal_Protagonist/) (дата обращения: 15.05.2025).

<sup>168</sup> Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. №4. С 23–31.

<sup>169</sup> Кабыкина Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А. Н. Островский и А. П. Чехов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 26 с.

<sup>170</sup> Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) // Изв. РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67, № 4. С. 7.

<sup>171</sup> Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. 8. С. 404.

<sup>172</sup> Петрова Н.Ю. Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) // Вестник МГПУ. Серия: Филология, теория языка, языковое образование. 2009. № 2 (4). С. 30.

<sup>173</sup> Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 13.

заголовочного комплекса является участие в формировании у читателя «горизонта ожидания»<sup>174</sup>. Традиционной драматургии с событийной ретардацией соответствует краткий список действующих лиц, отсортированных по занимаемому ими положению в обществе.

Индексальная ретардация в драме свидетельствует о художественной самостоятельности автора, акте свободной творческой воли. Это хорошо прослеживается на примере изменений, затронувших список действующих лиц. *Dramatis personae* (как до начала XIX в. обозначался список лиц), представляющий читателю персонажей, был строго регламентирован театральной традицией. В начале всегда шли мужские персонажи в порядке понижения социального статуса, далее следовали женские, расположенные по аналогии (например, у У. Шекспира). На рубеже XIX–XX вв. драматурги все чаще стали сознательно отказываться следовать общему правилу, поэтому в пьесах данного периода уже можно заметить авторские градации действующих лиц (например, семейный принцип расположения персонажей в списке лиц у А. Н. Островского, А. П. Чехова), что дает возможность судить о характере межличностных отношений героев. Реалистическая драматургия свободна в построении системы персонажей по сравнению с классицистическими требованиями. Так, Н. Буало критиковал Корнеля за введение в «Сид» персонажей, не имеющих прямого отношения к сюжету<sup>175</sup>. Однако определенная иерархия изображенных лиц существовала и в реализме. Главным образом, это связано со степенью вовлеченности персонажа в сюжет пьесы. Поэтому второстепенные персонажи нередко воспринимались читателем как служебное, связующее звено, необходимое для раскрытия характеров главных героев. В реализме в драматический конфликт оказывается включено большее, чем в классицизме, количество второстепенных персонажей, что прослеживается в паратексте. По подсчетам Е. Г. Холодова, в сорока семи оригинальных пьесах А. Н. Островского, написанных им без соавторов, изображено

---

<sup>174</sup> См.: Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология. М.: Флинта, 2004. С. 192–200.

<sup>175</sup> Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во Московского университета, 1980. С. 287.

«семьсот двадцать восемь действующих лиц», без учета внесценических персонажей<sup>176</sup>. Данная тенденция связана с эпической трансформацией внутритекстового пространства драмы, закрепив за актантом действия иную, повествовательную роль.

Появление в пьесе второстепенных персонажей нередко связано с индексальной ретардацией, к которой мы относим внесценические события и лирические отступления. В античной и классицистической драматургии персонажи нередко берут на себя функцию рассказчика, повествуя о событиях за пределами сцены исходя из запрета на их показ согласно принципам благопристойности (например, в «Федре» Расина о мучительной гибели Ипполита читатель узнает из рассказа его наставника Терамена). По данным П. Пави, «латинское слово *persona* (маска) в переводе с греческого означает действующее лицо или роль. Так, персонаж изначально задуман как нарративный (повествовательный) голос: это двойник “реального” человека»<sup>177</sup>. И далее: «<...> нарратор может фигурировать лишь в виде персонажа, на которого возлагается задача информирования других действующих лиц или публики, непосредственно повествуя о событиях или комментируя их»<sup>178</sup>. В исследовании мы интерпретируем нарративизацию драмы как повествовательность, откуда следует приближение драмы к эпическому роду. В драматургии XIX в. альтернативные мнения второстепенных персонажей позволяют зрителю взглянуть на основной конфликт через призму наблюдателя. Множественность точек зрения в пьесе способствует расширению конфликта до субстанционального масштаба, который мы понимаем вслед за В. Е. Хализевым как «устойчивые и длительные противоречивые положения»<sup>179</sup>.

Понятия *персонаж* и *характер* в русской научной традиции не являются синонимами. При этом система персонажей должна включать как минимум два субъекта (как вариант - двойничество), чтобы конфликт был возможен. Природа конфликтных отношений заключается в необходимости противоречия и

---

<sup>176</sup> Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. С. 3.

<sup>177</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 86.

<sup>178</sup> Там же. С. 236.

<sup>179</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 104.

представляет собой «бинарную оппозицию»<sup>180</sup>. Сосредоточенность действия на нескольких фигурах способствовала концентрации конфликта, что отвечало задачам старинной пьесы. *Событийная ретардация* в четвертом действии, перед кульминацией, является одним из способов усиления конфликта в традиционной драматургии. Обычно это событие, уводящее действие классической пятиактной пьесы от благополучного финала. Например, в комедии это может быть неожиданное для всех действующих лиц раскрытие интриги, грозящее плуту неприятными последствиями. Но счастливая развязка всегда должна возвращать мир в привычное русло, как настоятельно рекомендовал авторам Н. Буало:

Пусть напряжение доходит до предела  
И разрешается потом легко и смело.  
Довольны зрители, когда нежданный свет  
Развязка быстрая бросает на сюжет,  
Ошибки странные и тайны разъясняя  
И неожиданно события меняя<sup>181</sup>.

С развитием словесного искусства усложнялось и изображение человека, становясь более многогранным, хотя «шекспировские герои часто уже не сводились к своему характеру, не оставаясь функциональными актерами»<sup>182</sup>. Ярким доказательством появления психологизма служат театральные *амплуа*, поддающиеся функциональной классификации (кокетка, комический старец и др.). В одном ряду с амплуа стоит *тип*. П. Пави указывает на принципиальное отличие типа, которому «не свойственны ни пошлость, ни поверхностность, ни однообразие характера»<sup>183</sup>. В русле типизированного подхода важно помнить, что персонаж в ряду типов представляет собой не только некий типический образ, но и уникальный характер одновременно. В художественной литературе существует немало типов, закрепленных узнаваемой номинацией (маленький человек, самодур, благородный разбойник и др.). Л. Я. Гинзбург провела аналогию восприятия читателем типов с повседневной практикой человеческого общения: «Вступая в контакт с незнакомцем, мы мгновенно, так сказать, предварительно, относим его к тому или

<sup>180</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 182.

<sup>181</sup> Буало Н. Поэтическое искусство. М.: Гослитиздат, 1957. С. 78.

<sup>182</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 130.

<sup>183</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 380.

иному социальному, психологическому, бытовому разряду. Это условие общения человека с человеком. И это условие общения читателя с персонажем»<sup>184</sup>.

Эволюцию типа возможно проследить через наблюдение за менявшимися подходами к сюжету в претекстах с однотипными героями. Так, если проследить, как исторически менялись литературные приемы в изображении образа Дон Жуана (фр., Дон Хуана – исп., Дон Гуана – русс.), можно обратить внимание на следующую закономерность. Тип одноименного персонажа Тирсо де Молины, Ж.-Б. Мольера, Дж. Г. Байрона, А. С. Пушкина имеет ведущий связанный мотив бунтарства, который вырастает в устойчивый сюжет. Однако именно свободные мотивы, представляющие собой индексальную ретардацию, отражают меняющийся характер героя в произведениях разных авторов, придавая сюжету оригинальность и новизну. В. Е. Ветловская усматривает «залог любых содержательных перемен» вечных сюжетов в фольклорной основе: вариативному смыслообразованию способствует «разнообразие фольклорных мотивов, так или иначе увязанных с главной темой», а именно «фольклорные ситуации, пословицы и поговорки, поверья и суеверия, даже расхожие фразеологизмы и, кроме них, встающие в тот же ряд знакомые всем (так сказать, обмирщенные) литературные изречения и афоризмы»<sup>185</sup>.

Индексальная ретардация свидетельствует о *романизации* драмы согласно М. М. Бахтину, вследствие чего произошел серьезный сдвиг литературных форм с последующим нарушением в них традиционных правил. Важна мысль ученого, что даже там, где влияние романа «точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман и которые обусловили господство романа в данную эпоху»<sup>186</sup>. Таким образом, непосредственное воздействие романа на другие жанры можно рассматривать шире, подразумевая под явлением процесс разрушения привычных для конкретной формы канонов. Тенденция к

<sup>184</sup> Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 15.

<sup>185</sup> Ветловская В.Е. «Маленькие трагедии»: «Каменный гость» (Сцена I. Дон Гуан и Лепорелло) // Слоvesность и история. 2024. № 4. С. 15.

<sup>186</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 451.

нарративизации драмы в России усиливается с середины XIX в., несмотря на популярность французского водевиля. Действующих лиц эпической драмы характеризует особая отобранность, моделирующая ситуацию столкновения разных картин мира при изображении конфликта. В. Шмид, с поправкой на определенную степень абстракции, представил классификацию нарративных стратегий, состоящую из четырех позиций:

- недиегетический нарратор с нарраториальной точкой зрения («не являющийся персонажем в повествуемой истории»);
- диегетический нарратор с нарраториальной точкой зрения («присутствующий как повествуемое “я” в истории применяет точку зрения “теперешнего”, т. е. повествующего “я”»);
- недиегетический. нарратор с персональной точкой зрения («занимает точку зрения одного из персонажей, который фигурирует как рефлектор»);
- диегетический нарратор с персональной точкой зрения («повествует о своих приключениях с точки зрения повествуемого “я”»)<sup>187</sup>.

По признанию самого автора, данная классификация не является исчерпывающей. Нарративные стратегии в теории драмы остаются открытыми для анализа. Однако сам факт появления нарратива в драме (часто в виде ретроспективы) мы относим к индексальной ретардации, так как драма – это территория события, происходящего здесь и сейчас, на глазах у зрителя.

Речь как главный способ действия лиц в драме является и средством раскрытия характеров. По Р. Барту, в повествовательном тексте присутствуют каркасные функции и индексы, которые порой реализуются двояко. Представляется возможным использовать классификацию структуралиста для анализа речевой организации драматических произведений. Мы предлагаем отнести типичный для традиционной драмы *диалог-поединок*, играющий сюжетообразующую роль, к дистрибутивным ядерным единицам: «это моменты риска в повествовании», усиливающие драматизм. Что касается *досужего разговора* (термин Л. В. Чернец), то он принадлежит к катализаторам, призванным

<sup>187</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 129–130.

«поддерживать контакт между повествователем и его адресатом»: они образуют «зоны безопасности, спокойствия, передышки»<sup>188</sup>. Иногда функция одновременно с формообразующей задачей может нести семантику индекса, служащего для характеристики персонажа. Это заключение Барта очередной раз подтверждает неразрывность формы и содержания для литературоведческого анализа произведений, доказанное теоретиками (В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов и др.). Так, мечтания о петербургском будущем гоголевского городничего в «Ревизоре» после отъезда Хлестакова являются событийной ретардацией, потому что расположены перед кульминацией, создают напряжение ожидания и могут привести к иному финалу (свадьбе). Событийная ретардация маскируется под связанный мотив. Катарсическая развязка показывает, что мечтания городничего не являются двигателем сюжета и представляют собой свободный мотив. Напротив, индексальная ретардация, представляющая лицо (в частности), не создает напряжение в пьесе, потому что не маскируется под событие действия и обычно расположена в разных частях произведения. Ю. Н. Тынянов ввел понятия конструктивного и деструктивного факторов речевой конструкции. Для персонажей драмы конструктивными будут являться событийные реплики, продвигающие сюжет и имеющие с ним непосредственную связь. В свою очередь, к деструктивным репликам можно отнести все остальные высказывания, необходимые для сцепки эпизодов (стандартные речевые формулы, пустая болтовня и др.). Впервые понимание высказывания как действия предложено английским логиком Дж. Остином (и развито Дж. Серлем) в 1955 г. на курсе лекций Гарвардского университета<sup>189</sup>. После его публикации под названием «Слово как действие» (1962) действенное слово принято именовать перформативным.

В работе «Границы повествовательности» Ж. Женетт различает два вида описаний – декоративные и значащие<sup>190</sup>. Значащие описания относятся к сюжетному уровню произведения, а декоративные экфрасисы – к уровню дискурса.

<sup>188</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 208.

<sup>189</sup> См.: Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М.: Прогресс, 1986. 424 с.

<sup>190</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1, М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.

Наше понимание экфрасиса основывается на предложении С. Стахорского рассматривать его как тип повествовательного текста, который «описывает и построен так, чтобы вызвать зрительные иллюзии», вследствие чего производит в драме «эффект ретардации, притормаживая или останавливая ход действия»<sup>191</sup>. Мы относим экфрасис к индексальной ретардации. Устранение из текста ретардирующих элементов незначимо для сюжета, но существенно для внутреннего смыслообразования в повествовании. Появление семантически насыщенной длительности между опорными точками действия рождает эффект *очуждения* реципиента. В. Б. Шкловский, до появления концепции Б. Брехта, в связи с творчеством Л. Н. Толстого писал о необходимости остранения истории через построение ступенчатой фабулы в художественном тексте<sup>192</sup>.

По отношению к основному действию художественный прием *ретардации* (от лат. *retardation* – запаздывание) носит избыточный характер, что неоднократно отмечалось нарратологами. Благодаря трудам лидера ОПОЯЗа ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая «нанизывающая» форма сюжета<sup>193</sup>. Намеренное замедление действия, уводящее от известной развязки, позволяет драматургу-реалисту выстраивать сюжет пьесы, соблюдая т.н. эпический закон (сформулированный в переписке между И. Гете и Ф. Шиллером): им обусловлено «требование ретардации», благодаря которой сюжет «то движется вперед, то отступает назад»<sup>194</sup>. В. И. Тюпа, вслед за П. Рикером, полагает, что «прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались, индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза» способствует появлению «альтернативных перспектив продолжения»<sup>195</sup>. Приближение драматургического текста к повествовательным жанрам возможно, в частности, «благодаря внедрению в него интертекстуальных элементов»<sup>196</sup>. При

<sup>191</sup> Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 416–417.

<sup>192</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.

<sup>193</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 32.

<sup>194</sup> см.: Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 337–341.

<sup>195</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 146.

<sup>196</sup> Картавцева И.В. Эпические включения в языке драматургического текста Б. Брехта // Гуманитарные и юридические исследования. 2018. № 3. С. 197.

последовательном включении в драматический сюжет «вставных нарративов персонажей», по замечанию Г. А. Жиличевой, происходит «замедление истории»<sup>197</sup>. В словаре поэтики под ред. Н. Д. Тamarченко понятие «нарратив» определено как «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события, что делает его двоякособытийным»<sup>198</sup>. М. Флудерник называет нарративизацией «способность любого текста стать нарративом, если реципиент видит в нем черты повествования»<sup>199</sup>. Мы признаем нарративную природу драмы и используем данный термин для обозначения рассказа персонажа о ком-то или о чем-то, не связанным прямо с основным сюжетом.

Таким образом, событийная ретардация отличается от индексальной ретардации тем, что она мимикрирует под значимое для сюжета событие. Однако развязка показывает читателю, что перед нами был декоративный элемент. Индексальная ретардация реализуется прямо в значении, необходимом для раскрытия характера персонажа в рамках обозначенного конфликта. К индексальной ретардации мы относим ретроспективу, лирические отступления, повествование в рамке, экфрасис. Вследствие этого существует функциональная разница в использовании ретардации – в традиционной драме она усиливает напряжение, в эпической – снимает его. Семантическое тождество в осуществлении приема на практике при помощи сюжетных и внесюжетных элементов выявляет точка зрения наблюдателя. Подводя итог, мы убедились в перспективности разработки понятия ретардация для теории драмы.

---

<sup>197</sup> Жиличева Г.А., Жиличев П.Е. Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова) // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 184.

<sup>198</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Intrada, 2008. С. 134.

<sup>199</sup> Цит. по: Лозинская Е.В. Неестественная нарратология (Реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2017. № 1. С. 44.

## ГЛАВА 2. РЕТАРДАЦИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОЙ И ЭПИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ЭПОХУ РЕАЛИЗМА

### §1. Ретардация как способ введения ретроспективы в русской реалистической драматургии во второй половине XIX века

В период активного становления режиссерского театра в начале XX века постановщики избегали драматургию конца XIX века, связанную с А. Н. Островским. Это было обусловлено охлаждением интереса к его творчеству, начавшимся еще при жизни русского драматурга. Доказательством служит журнальная полемика реформаторов сцены вокруг провокационного призыва А. В. Луначарского «Назад к Островскому», воспринятого буквально<sup>200</sup>. В. И. Немирович-Данченко с иронией пересказывал в письме О. С. Бокшанской эффект от речи А. В. Луначарского, прозвучавшей 13 апреля 1923 г. в Малом театре на торжественном мероприятии в честь юбилея классика: «Луначарский говорил замечательную речь, смысл которой очень знаменателен... попытка создать сразу свою новую культуру приводит к кривляниям и гримасам, к открытиям Америки, которая уже открыта, надо только знать дорогу к ней. Поэтому: назад! Назад к Островскому! Назад к знаменитой кучке музыкантов! Назад к передвижникам! Назад к русскому роману! – в стенах Малого театра эта речь имела успех замечательный, потрясающий»<sup>201</sup>.

Однако спустя несколько лет спустя, в 1920-е годы, не только ностальгический порыв по ушедшей эпохе побудил режиссуру самых разных направлений в лице А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна, К. С. Станиславского вновь обратиться к драматургии А. Н. Островского. Особый интерес вызвали пьесы четвертого периода творчества, характеризующиеся острой социальной повесткой. Н. В. Песочинский уверен: «От соединения конфликтных

---

<sup>200</sup> См.: Луначарский А.В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1923. № 78. 11 апреля.

<sup>201</sup> Ефимов В.В. Летопись жизни и деятельности А. В. Луначарского (1917–1933 гг.): в 5 т. Т. 1. Душанбе: Изд-во Тадж. ун-та, 1992. С. 467.

на тот момент компонентов – режиссерского искусства, как оно сложилось в разных моделях, и драматургии Островского – появились новые типы театра, имеющие структурную и эстетическую определенность»<sup>202</sup>. Особенность классики – в возможности ее бесконечной интерпретации. На наш взгляд, ретардация как часть идиостиля Островского обусловила вариативность его творчества.

Большие пятиактные комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1870), «Лес» (1870) объединяет ведущий сюжетный мотив – построение карьеры. Именно на нем завязан общий для указанных пьес субстанциональный конфликт, рассмотренный под разными углами зрения, между представителями старого мира «бешеных денег» и нового «практического» века. Принято считать, что, по сравнению с предыдущим творчеством Островского, пьесы четвертого периода отличаются экономией в речевом плане и напряженной интригой, генетически восходящей к классицизму. После выхода в свет комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (одной из лучших у Островского) критики недоуменно вопрошали: «Куда девался сочный, многокрасочный язык персонажей? Почему так наивна и буффонна завязка комедии?»<sup>203</sup> (т. 3, с. 472). Ретардаций в пьесах пореформенного периода действительно меньше. В основном, они связаны с ретроспективой в прошлое героев. Рассмотрим ретардации в указанных комедиях с опорой на организацию хронотопа.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» молодой человек Глумов успешно мимикрирует под ожидания влиятельных людей для быстрого продвижения по карьерной лестнице. С. Эйзенштейн увидел в пьесе А. Островского традиционные итальянские маски, поэтому поставил на сцене Театра Пролеткульта «Мудреца» в духе комедии дель арте с использованием новаторского для своего времени приема кинофикации (органичной частью спектакля стал короткометражный фильм «Дневник Глумова»). Режиссер

<sup>202</sup> Песочинский Н.В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 12.

<sup>203</sup> Здесь и далее цитируется с указанием тома и страниц в круглых скобках по: Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство. 1973–1980.

переосмыслил эстетику пьесы, представив действующих лиц русскими эмигрантами в Париже, с добавлением в спектакль элементов циркизации. Действительно, на первый взгляд комедия представляет собой традиционное пространство действия, арену для виртуозной схватки персонажей посредством диалогов-поединков. Метод монтажа аттракционов, разработанный и впервые опробованный Эйзенштейном при постановке в театре комедии «На всякого мудреца довольно простоты», основан на ритмическом соединении эпизодов спектакля. В театре начала XX в. на первый план выдвигается зритель, чем обусловлено желание режиссеров управлять его настроением, восприятием идеи. Это способствовало появлению приемов эмоционального вовлечения в действие спектакля. Однако в разрезе литературного произведения ритмический рисунок в пьесе уже задан ловкой интригой Глумова в манипуляции над человеческими слабостями. Сквозь связанные мотивы интриги просвечивают свободные мотивы, вплетающиеся в ткань комедии ретроспективу. Она ретардирует зрелищное действие, апеллируя к рациональному (в противовес эмоциональному) отклику зрителя. Ретроспектива актуализирует рассказывание (диегезис) вместо показывания (мимесис) как родового признака драмы. Сочетание настоящего и прошлого времен, череды быстрых сцен с медленными и создает тот ритм, позволяющий поддерживать интерес зрителя. Мы относим ретроспективу к индексальной ретардации – за счет нее сюжетное напряжение оказывается снижено. Благодаря ретардации драматическое пространство у Островского имеет временные черты, позволяя драматургу использовать иные, чем в классицистической драме, подходы к персонажу. Герои комедии постоянно оборачиваются на прежние времена, что характеризует их неудовлетворенность настоящей жизнью. Так, резонер Мамаев, известный своей тягой к нравоучительству, сетует на Глумову на небрежность молодости:

Мамаев. А ведь есть учителя, умные есть учителя, да плохо их слушают — нынче время такое. Ну, уж от старых и требовать нечего: всякий думает, что коли стар, так и умен. А если мальчишки не слушаются, так чего от них ждать потом? Вот я вам расскажу случай. Гимназист недавно бежит чуть не бегом из гимназии; я его, понятное дело, остановил и хотел ему, знаете, в шутку поучение прочесть: в гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот. Другой бы еще благодарил, что для него, щенка, солидная особа среди улицы останавливается, да еще ручку бы поцеловал; а он что ж?

Глумов. Преподавание нынче, знаете... (т. 3, с. 14)

Обилие ретроспекций в прошлое героев создает подвижное пространство, превращая его из статичной декорации в интерактивный механизм. В драматургии Островского преобладает рационалистический хронотоп (по Т. В. Котович), обусловленный вниманием к причинно-следственным и психологическим деталям с сохранением событийности. Вставные рассказы о разных жизненных случаях ретардируют действие пьесы, представляя собой свободные мотивы. При этом их нельзя назвать случайными или избыточными – пространство прошлого задает тон в отношениях героев с настоящим и вступает с ними в конфронтацию. Ретроспективный взгляд персонажей старшего поколения в ретардациях находится в постоянном поиске временных сравнений. Так, с точки зрения Мамаева прошлое время было лучше настоящего, а будущее туманно. В драматургии Островского пространство прошлого становится своеобразным действующим лицом, обусловленным эмоциональными реакциями персонажей. Именно прошлое, в котором «очень был чувствителен недостаток в обожателях», подталкивает Мамаеву включиться в игру Глумова. Онейрическое время и место также диктует героям линию поведения – ангелы во сне предупреждают юного Жоржа: «А когда вырастешь большой, люби своих начальников!» (т. 3, с. 25).

Ретардация в ретроспективах пьесы обладает идейно-художественной значимостью в формировании драматического пространства. По Ж. Женетту, раскрыть возможности точки зрения как способа переключения между внешним и внутренним пространствами позволяет ирония. Сначала суеверная Турусина заявляет, что редко ошибается, указывая Машеньке на недостатки насмешливого Курчаева:

Машенька. Вы говорите, что он смеется над священными вещами.

Турусина. Ну конечно; я ему говорю как-то: посмотрите, у моей Матрешки от святости уж начинает лицо светиться; это, говорит, не от святости, а от жиру. Уж этого я ему никогда в жизни не прощу. До чего вольнодумство-то доходит, до чего позволяют себе забываться молодые люди! Я в людях редко ошибаюсь; вот и оказалось, что он за человек. Я вчера два письма получила. Прочти, если хочешь (т. 3, с. 38).

Однако после рассказа Городулина о суде над некой гадалкой, отравившей купца, меняет свое мнение на противоположное:

Городулин. Помилуйте, ее защищал один из лучших адвокатов. Красноречие лилось, клубилось, выходило из берегов и наконец стихло в едва заметное журчанье. Ничего сделать было нельзя, сама призналась во всем. Сначала солдат, который пользовался ее особенным расположением, потом она.

Турусина. Я этого не ожидала! Как легко ошибиться! Нельзя жить на свете!

Городулин. Не то что нельзя, а при смутном понимании вещей действительно мудрено. Теперь учение о душевных болезнях довольно подвинулось, и галлюцинации... (т. 3, с. 45)

Зритель не может вмешаться в пространство пьесы, но с позиции наблюдателя видит, с какой легкостью Турусина меняет свои убеждения в ретардирующих эпизодах. На иронии построены отношения Глумова с пространством – на страницах дневника и среди важных особ в «обширной говорильне» герой проявляет себя по-разному, о чем известно зрителю с момента завязки. Признание Глумова в намерении «вести летопись людской пошлости» разрушает интригу, оставляя зрителю возможность оглядеться по сторонам, без напряженной слежки за сюжетными поворотами пьесы. Ретардация, выраженная ретроспективой, позволяет погрузиться в содержание образа каждого героя, узнать о взаимоотношениях персонажей, которые зародились за пределами сценического пространства. Воинственный характер Крутицкого раскрывается в декламации старинных трагедий, которым он отдает предпочтение как приметам счастливого прошлого:

Мамаева (сядась). Нынче и молодежь-то хуже стариков.

Крутицкий. Жалуетесь?

Мамаева. Разве не правда?

Крутицкий. Правда, правда. Никакой поэзии нет, никаких благородных чувств. Я думаю, это оттого, что на театре трагедий не дают. Возобновить бы Озерова, вот молодежь-то бы и набиралась этих деликатных, тонких чувств. Да чаще давать трагедии, через день. Ну, и Сумарокова тоже. У меня прожект написан об улучшении нравственности в молодом поколении. Для дворян трагедии Озерова, для простого народа продажу сбитня дозволить. Мы, бывало, все трагедии наизусть знали, а нынче скромно! Они и по книге-то прочесть не умеют. Вот оттого в нас и рыцарство было, и честность, а теперь одни деньги. (Декламирует.) (т. 3, с. 57)

Крутицкий противостоит неумолимому ходу времени, не желая принять настоящее. Его азартное цитирование произведений далекой молодости, прерываемое репликами Мамаевой, ретардирует сюжет комедии. Стремительная интрига комедии «На всякого мудреца довольно простоты» постоянно нарушается индексальными ретардациями в нарративах представителей старшего поколения. Ретардация позволяет раскрыть в пьесе философскую проблематику, которую невозможно показать в действии – вечную тему отцов и детей. В связи с этим

хронотоп комедии имеет четкое разделение на прошлое, которое идеализируют представители «отцов» (Мамаев, Крутицкий и др.), и спроектированное им хаотичное настоящее. Прошлое для старшего поколения в драматургии А. Н. Островского всегда предстает в качестве ценностно-временной категории, характерной для эпопеи. М. М. Бахтин по этому поводу писал: «Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен»<sup>204</sup>. Связанные мотивы рассматриваемой комедии образуют пространство настоящего времени, обусловленное причинно-следственными связями, которые раскрываются благодаря ретроспекции в свободных мотивах и, в свою очередь, являются ретардацией.

Комедия А. Н. Островского «Бешеные деньги», впервые опубликованная в 1870 году в журнале «Отечественные записки», была прохладно встречена критикой даже из числа тех, кто обычно симпатизировал драматургу. П. Д. Боборыкин в журнале «Дело» (1871, № 11) без обиняков заключил, что «вне известного быта Островский теряет всякое обаяние оригинальности и сценической силы и никак не может подняться выше довольно нескладного смазыванья сцен, задуманных водевильно»<sup>205</sup>. Позднее в романах «Китай-город» (1882), «Василий Теркин» (1892) Боборыкин вступает в литературную полемику с Островским, пытаясь снять «всякий налёт негативизма с лучших представителей купеческого сословия»<sup>206</sup>. Со временем критика смягчилась. Так, рецензент журнала «Русская мысль» от 1893 г., откликнувшись на возобновленную постановку «Бешеных денег» в Малом театре, обозначил комедию Островского среди произведений современных авторов «перл многоценный»<sup>207</sup>. Критика обвиняла Островского в обилии эпических элементов, ставя в упрек творческую наблюдательность. В комедии действительно нет интриги в классическом понимании, хотя в экспозиции пьесы читатель встречает уже знакомого читателю «мудреца» Глумова. Свою сюжетную роль, восходящую к архетипу трикстера, Глумов сам определяет в

---

<sup>204</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 458.

<sup>205</sup> Боборыкин П.Д. Русский театр // Дело. № 11. Ноябрь. Совр. обозр. С. 35.

<sup>206</sup> Лебедев Ю.В. Комедия А. Н. Островского «Бешеные деньги» в литературном процессе 1880–1890-х годов // Вестник КГУ. 2016. № 1. С. 90.

<sup>207</sup> Русская мысль. 1893. № 12. Современное искусство. С. 261.

экспозиции: «Нет, мы будем играть злодеев, по крайней мере, я...» (т. 3, с. 171). Речь персонажа наполнена реминисценциями на комедию «На всякого мудреца довольно простоты», написанную годом ранее. Эти отсылки вторичны по отношению к основному сюжету, но ретардирующая ретроспектива в дела Глумова позволяет увидеть уходящий век «бешеных денег» во всей полноте:

Глумов. Счастливый случай, больше ничего. Одна пожилая дама долго искала не то, чтоб управляющего, а как бы это назвать...

Лидия. Un secretaire intime?

Глумов. Oui, madam! Ей нужно было честного человека, которому бы она могла доверить...

Телятев. И себя, и свое состояние?

Глумов. Почти так. У ней дома, имения, куча дел: где же ей управляться! С наследниками она в ссоре. Я стараюсь все обратить в капитал, на что имею полную доверенность, и пользуюсь значительными процентами за комиссию (т. 3, с. 240).

Егор Дмитрич ведет интригу против Василькова при помощи подложных писем, однако они – скорее внешний маркер интриги. Конфликт комедии базируется на ошибке, которую допускают персонажи по отношению к загадочному прошлому Саввы Геннадича. Ирония позволяет сопоставить пространства пьесы и читателя, которому с момента завязки известны подробности жизни Василькова, однако четвертая стена позволяет оставаться лишь в качестве подслушивающего чужие разговоры. Из пространства зрителя сразу становится понятно, что Васильков тоже не ведет интригу, а его загадочный образ – результат слухов и провинциального поведения. Главное место в комедии занимают внесценические события, вводящие прошлое героев. Обратимся к ретардациям, связанным с ретроспективой.

Пространство мира произведения точно характеризует известный афоризм «Время – деньги». Говоря о будущем, приумножение капитала подчеркивается захватом нового пространства (например, в виде недвижимости):

Телятев. Значит, надеетесь разбогатеть.

Васильков. В настоящее время...

Телятев. Да что вы все с настоящим временем?

Васильков. Потому более, что именно в настоящее время разбогатеть очень возможно.

Телятев. Ну, это кому как бог даст. Это еще буки. А в настоящее-то время вы имеете что-нибудь верное? Скажите! Я вас не ограблю (т. 3, с. 168).

Напротив, настоящее время характеризуют пространственные потери для героев – Чебоксаровы вынуждены продать имение за долги, Кучумов, Телятев и

Глумов за неимением собственности используют чужую (жены, кредиторов, любовницы). Только прошлое время представляется героям, владевшими дворцами с прудами, стабильным на глобальном уровне:

Кучумов. Толкует все: «нынешнее время, да нынешнее время».

Надежда Антоновна. Теперь все так говорят.

Кучумов. Ведь этак можно и надоест. Говори там, где тебя слушать хотят. А что такое нынешнее время, лучше ль оно прежнего? Где дворцы княжеские и графские? Чьи они? Петровых да Ивановых. Где роговая музыка, я вас спрашиваю? А, бывало, на закате солнца, над прудами, а потом огни, а посланники-то смотрят. Ведь это слава России. Гонять таких господ надо (т. 3, с. 185).

Таким образом, введение образа времени через ретардацию в сюжете позволяет Островскому создать в пьесе нарративную протяженность и выявить социально-экономические закономерности жизненных изменений. Установка на изображение судьбы народа, определяемой движением истории, обнаруживает себя во включении в драматический текст ретардаций, позволяющих расположить события хроникально, как в эпосе. Пространство вокруг действующих лиц меняется, что они сами замечают, но оказать влияние на героев не может. Так, Кучумову проще отрешиться от реальности, погрузившись в ирреальное пространство своих фантазий. Неизменная забывчивость князиньки вкупе с рассказами о крупных выигрышах создает в пьесе комический эффект, ретардируя основное действие. Глумов один из первых отмечает богатое воображение Григория Борисовича:

Кучумов. Какую я сегодня кулебяку ел, господа, просто объеденье! Mille e tre...

Глумов. Не на похоронах ли, не от кондитера ли?

Кучумов. Что за вздор! Ma in Ispania... Купец один зазвал. Я очень много для него сделал, а теперь ему нужно какую-то привилегию иметь. Ну, я обещал. Что для меня значит!

Глумов. Да и обещать-то ничего не значит (т. 3, с. 177).

Телятев тоже внутренне не готов меняться даже под угрозой просидеть «месяца два в яме», рассчитывая на наследство. Нарратив Телятева вводит важный структурный мотив, позволяющий провести параллель между судьбами Лидии и Ларисы Огудаловой из драмы «Бесприданница». Ретроспективный взгляд Телятева на Лидию позволяет читателю узнать о ее характере. Иван Петрович чувствует себя в онейрическом пространстве, вне времени, когда поведение Лидии начинает противоречить ее привычному образу неприступной красавицы:

Телятев. Я перестаю верить ушам своим. Не во сне ли я? Что за счастливый день! Которое нынче число?

Лидия. Отчего счастливый день?

Телятев. Да мог ли я ждать! Вы любезны со мной, вы для меня сходите на землю с вашей неприступной высоты. Вы были Дианой, презиращей мужской род, с луной в прическе, с колчаном за плечами; а теперь вы преобразились в простую, сердечную, даже наивную пейзажку, из тех, которые в балетах пляшут, перебирая свой передник. Вот так. (Делает обыкновенные пейзажные жесты.) (т. 3, с. 193)

Вставной рассказ Лидиньки об внесценическом эпизоде с купчихой в сюжетном отношении не важен, но он дает читателю представление о внутренней жизни героини, ее страхах. Представления Лидии о реальной жизни ограничены закрытыми пространствами дома и магазинов:

Лидия. Так зачем же, зачем же мне-то плакать? Зачем вы навязываете мне заботу? Забота старит, от нее морщины на лице. Я чувствую, что постарела на десять лет. Я не знала, не чувствовала нужды и не хочу знать. Я знаю магазины: белья, шелковых материй, ковров, мехов, мебели; я знаю, что когда нужно что-нибудь, едут туда, берут вещь, отдают деньги, а если нет денег, велят *commis* (приказчикам) приехать на дом. Но откуда берут деньги, сколько их нужно иметь в год, в зиму, я никогда не знала и не считала нужным знать. Я никогда не знала, что значит дорого, что дешево, я всегда считала все это жалким, мещанским, копеечным расчетом. Я с дрожью омерзения отстраняла от себя такие мысли. Я помню один раз, когда я ехала из магазина, мне пришла мысль: не дорого ли я заплатила за платье! Мне так стало стыдно за себя, что я вся покраснела и не знала, куда спрятать лицо; а между тем я была одна в карете. Я вспомнила, что видела одну купчиху в магазине, которая торговала кусок материи; ей жаль и много денег-то отдать, и кусок-то из рук выпустить. Она подержит его да опять положит, потом опять возьмет, пошепчется с какими-то двумя старухами, потом опять положит, а *commis* смеются. Ах, тапан, за что вы меня мучите? (т. 3, с. 190–191)

Лидия зависима от общественного мнения, поэтому ее внутренний комфорт так легко нарушить – даже в пустой карете она не чувствует себя в одиночестве. Возрастные изменения внешности она связывает не с ходом реального времени, а с заботами и трудностями. Таким образом, вокруг нее формируется пространство несвободы, оказывающее сильное влияние на личность героини. Рассказ Чебоксаровой о своем муже позволяет понять истоки зарождения внутреннего конфликта Лидиньки:

Надежда Антоновна (горячо). За что вы терзаете нас? Мы заслуживаем лучшей участи. Мы ошиблись – вы бедны, но мы же стараемся и поправить эту ошибку. Конечно, по грубости чувств, вы едва ли поймете нашу деликатность, но я приведу вам в пример моего мужа. Он имел видное и очень ответственное место; через его руки проходило много денег, – и знаете ли, он так любил меня и дочь, что, когда требовалась какая-нибудь очень большая сумма для поддержания достоинства нашей фамилии или просто даже для наших прихотей, он... не знал различия между своими и казенными деньгами. Понимаете ли вы, он пожертвовал собою для святого чувства семейной любви. Он был предан суду и должен был уехать из Москвы.

Васильков. И поделом (т. 3, с. 214–215).

Ретроспектива показывает зависимость внешней и внутренней свободы человека от «бешеных денег». Этот информативный диалог имеет для пьесы ретардирующее значение – он не меняет ситуацию основного действия, но показывает взаимные ожидания действующих лиц в соответствии с их характерами. Временная перспектива позволяет драматургу издали посмотреть на текущие события в пьесе, показать зрителю их истинную значимость.

Из ретардирующего монолога Василькова в завязке комедии читатель узнает, что герой тоже чувствует себя закрытом пространстве из-за неожиданной влюбленности в Лидию. Но Василькову, представляющему тип делового человека, удается сохранить пространство личной внутренней свободы благодаря своей рассудочности. Лучше всех Василькова понимает предприимчивый Глумов, хотя сам он более циничен и недоверчив к стремлениям провинциалов. Пространство большого города в его мироощущении заполнено случайными людьми, на что указывает ретардация:

Глумов. Помнишь, сколько к нам провинциалов наезжало! Подумаешь, у него горы золотые, — так развернется. А глядишь, покутит недель шесть, либо в солдаты продается, либо его домой по этапу вышлют, а то приедет отец, да как в трактире за волосы ухватит, так и везет его до самого дому верст четыреста. (Глядит на часы.) Однако мне пора. Как я заболтался. (Быстро уходит.) (т. 3, с. 222)

Образ Василькова не соответствует представлениям Глумова о провинциалах. Ошеломленный встречей с Лидией в завязке пьесы, в финале Савва Геннадич показывает свою твердость и деловую хватку. На протяжении сюжета комедии портрет Василькова постоянно дополнялся, из-за чего современники Островского сочли образ героя размытым<sup>208</sup>. В. Я. Лакшин считает это особенностью творческого поиска, свойственного всем крупным писателям: драматург ««в некоторой растерянности от своего героя. Случай не столь уж редкий в литературе – можно вспомнить тургеневского Базарова, когда автор, наблюдая черты нового жизненного типа, угадав их, художественно запечатлев, еще колеблется в своем отношении к герою. Наверное, фигура Василькова и вызывала столько споров, недоумений, противоположных трактовок, что трудно

<sup>208</sup> См.: Лебедев Ю.В. Комедия А. Н. Островского «Бешеные деньги» в литературном процессе 1880–1890-х годов // Вестник КГУ. 2016. № 1. С. 89–93.

было ответить с порога – сочувствует ли ему автор вполне или все же смотрит на него отстраненно, даже посмеивается над ним?» (т. 3, с. 478–479).

Проницательный Телятев видит ценность целеустремленного Василькова, открывая глаза Лидии цитатой из популярного романа: «У ворот стоит Домик-крошечка; Он на всех глядит в три окошечка. Вот где деньги» (т. 3, с. 238). Пространство обитания Василькова хоть и маленькое, но одушевленное, деятельное. Ретардирующий диалог молодоженов в концовке комедии напоминает дискуссию Норы и Хельмера в пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом», только в роли инициатора нравственного взросления женщины выступает пока не сама героиня, а ее муж. В связи с логикой характеров развязка комедии представляется неестественной. Благополучный финал находится за пределами сцены – читатель может только догадываться, смогут ли Савва и Лидия найти секрет счастья в браке по расчету.

В комедии А. Н. Островского «Лес» провинциальные актеры Аркадий Счастливец и Геннадий Несчастливец строят карьеру, исходя из любви к искусству, творческому началу жизни. С их бродячим образом жизни тесно связан хронотоп дороги. Неслучайно в постановке В. Э. Мейерхольда по пьесе «Лес», премьера которой состоялась 19 января 1924 г. и шла вплоть до закрытия ТиМа в 1938 г., художник В. Федоров использовал конструктивистскую декорацию в виде лестницы-дороги. К 1924 г. команда театра ввела систему протоколирования реакций зала и анкетирование зрителя, что позволяло режиссеру вносить изменения в спектакль сообразно отзывам публики. Подробный учет зрительских впечатлений от увиденного служит одним из примеров обращения театральной практики к чувственному опыту зрителя. Комедия Островского в интерпретации Мейерхольда, еще недавно заявлявшего о непригодности старой драматургии, получила новую жизнь. Литературная судьба пьесы также была непростой.

Рецензент газеты «Русский мир» (1871, № 63, 4 ноября) М. Я. Раппопорт высоко оценил «Лес» как «явление весьма крупное в нашей литературе», представляющее собой «глубокий, верный психический этюд изображаемых типов – выше всяких форм и сценических условий», отметив недостаток «сценического

движения» в комедии<sup>209</sup>. Заметка Раппопорта выделяется на фоне строгой критики комедии тем заметнее, что профессиональные литераторы П. В. Анненков, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев оценили пьесу по достоинству (т. 3, с. 534). Сам А. Н. Островский в письме Ф. А. Бурдину назвал комедию «сильной пьесой» (т. 11, с. 349). Однако первая критика холодно восприняла произведение сразу после публикации в «Отечественных записках» (1871, № 1) и премьеры постановки в ноябре того же года – 1 ноября в Александринском театре Санкт-Петербурга и 26 ноября в московском Малом театре. Недовольство рецензентов, главным образом, вызывало «многоглаголанье», поставленное в упрек автору, который «совершенно пренебрегает сценическими требованиями»<sup>210</sup>.

В комедии «Лес» А. Н. Островский действительно постоянно ретардирует развитие сюжета, расставляя акценты на прошлом персонажей. Ретардация через введение ретроспективы – это способ придать пьесе нарративную глубину вместо традиционной драматической плоскости. В основном, ретроспектива связана с прошлым Несчастливцева. Свою непростую роль в жизни он играет с достоинством трагического актера. Иные воспоминания у Гурмыжской, контрастирующие с историей племянника:

Милонов. Какое же его занятие?

Гурмыжская. Не знаю. Я его готовила в военную службу. После смерти отца он остался мальчиком пятнадцати лет, почти без всякого состояния. Хотя я сама была молода, но имела твердые понятия о жизни и воспитывала его по своей методе. Я предпочитаю воспитание суровое, простое, что называется, на медные деньги; не по скупости — нет, а по принципу. Я уверена, что простые люди, неученые, живут счастливее (т. 3, с. 257).

Методика Гурмыжской не оправдала себя, о чем читатель понимает из псевдонима Несчастливцева, за которым скрывается дворянское происхождение. Ретроспекции в детство племянников Гурмыжской вводят читателя в сформировавшую их среду, заставляя опасаться за судьбу Аксюши:

Гурмыжская. Ты не обижаться ли вздумала? Это очень мило! Ты знай, душа моя, я вправе думать о тебе все, что хочу. Ты девочка с улицы, ты с мальчишками на салазках каталась.

Аксюша. Не все я на салазках каталась, я с шести лет уж помогала матери день и ночь работать; а по праздникам, точно, каталась с мальчишками на салазках. Что ж, у меня игрушек и кукол не было. Но ведь я уж с десяти лет живу у вас в доме и постоянно имею перед глазами пример... (т. 3, с. 265)

<sup>209</sup> Р., М. <Раппопорт М.Я.> Театральные и музыкальные заметки (Русский мир, 1871, № 6, 4 ноября. С.1-2) // Зелинский В. Критические комментарии к сочинениям А.Н. Островского. Ч. 4. М., 1896. С. 49.

<sup>210</sup> Внутренние новости. Петербургская хроника // Голос. 1871. № 304. 3 ноября. С. 1-2.

Один из способов введения в сюжет информации о внесценических событиях – повествующий монолог персонажа, архетипом которого является монолог Вестника в древнегреческих трагедиях<sup>211</sup>. Подобный монолог переносит зрителя в другое пространство и время. Воспоминания героев нередко служат способом самопрезентации, позволяя сложить мнение об их характерах. Рассказ Пети о том, как он благополучно пережил нежелательную встречу, демонстрирует его смекалистость:

Петр. А вот взял сейчас один глаз зажмурил, вот тебе и кривой; и не узнают. Я так тебе дня три прохожу. А то еще раз какой со мной случай, я тебе скажу. Посылал меня тятенька в Нижний за делом, да чтоб не мешкать. А в Нижнем-то нашлись приятели, заманили в Лысково съездить. Как быть? Узнают дома — беда. Вот я чужую чуйку надел, щеку подвязал, еду. На пароходе как раз тятенькин знакомый; я, знаешь, от него не прячусь, хожу смело, он все поглядывает. Вот вижу, подходит. «Вы, говорит, откуда едете?» — «Из Мышкина», — говорю. А я там сроду и не бывал. «Что-то, говорит, лицо ваше знакомо». — «Мудреного нет», — говорю; а сам, знаешь, мимо. Подходит он ко мне в другой раз все с тем же, подходит в третий, все пытается. Взяло меня за сердце. «Мне самому, говорю, лицо ваше знакомо. Не сидели ли мы с вами вместе в остроге в Казани?» Да при всей публике-то. Так он не знал, как откатиться от меня; ровно я его из штуцера застрелил. Встреча что! (т. 3, с. 271)

Побег влюбленных – только несбыточная мечта, поэтому веселая история Пети является не двигателем сюжета, а скорее способом преодолеть замкнутость пространства леса, места встречи героев. Показательно название усадьбы Гурмыжской, отделенной лесом от уездного города, – Пеньки. Как известно, время конструирует пространство литературного произведения. Постепенная гибель леса имеет в комедии метафорическое значение, связанное с неизбежностью будущего. Мотив вырубki леса предвосхищает сходный мотив вишневого сада в одноименной комедии А. П. Чехова. По наблюдению И. А. Овчининой, в драматургии Островского 1870-х гг. «обнаруживаются предпосылки к зарождению “новой драмы” А. П. Чехова – внутренний драматизм повседневной жизни, объясняющий особенности финала»<sup>212</sup>. В комедии Островского приметы времени читатель узнает, встав на точку зрения одного из персонажей. Так, водевильный актер Счастливец от домашней рутины стремится к свободе:

<sup>211</sup> Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 461.

<sup>212</sup> Овчинина И. А. Новые подходы к созданию Полного собрания сочинений и писем А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 3. С. 86.

Счастливец. Нехорошо-с. Да вот я вам расскажу-с. Шлялся я без дела месяца три, надоело; дай, думаю, дяденьку навещу. Ну и пришел-с. Долго меня в дом не пущали, все разные лица на крыльцо выглядывали. Наконец выходит сам. «Ты, говорит, зачем?» — «Навестить, говорю, вас, дяденька». — «Значит, ты свои художества бросил?» — «Бросил», — говорю. «Ну, что ж, говорит, вот тебе каморка, поживи у меня, только прежде в баню сходи». Стал я у них жить. Встают в четыре часа, обедают в десять; спать ложатся в восьмом часу; за обедом и за ужином водки пей сколько хочешь, после обеда спать. И все в доме молчат, Геннадий Демьяныч, точно вымерли. Дядя с утра уйдет в лавку, а тетка весь день чай пьет и вздыхает. Взглянет на меня, ахнет и промолвит: «Бессчастный ты человек, душе своей ты погубитель!» Только у нас и разговору. «Не пора ли тебе, душе своей погубитель, ужинать; да шел бы ты спать. <...> ...Я было поправился и толстеть уже стал, да вдруг как-то за обедом приходит в голову мысль: не удавиться ли мне? Я, знаете ли, тряхнул головой, чтобы она вышла, погода немного опять эта мысль, вечером опять. Нет, вижу, дело плохо, да ночью бежал из окошка. Вот каково нашему брату у родных-то» (т. 3, с. 278).

Пространство родного дома Аркадий Счастливец ощущает как замкнутое — оно поглощает человека настолько, что остается умереть (удавиться в прямом или метафорическом смысле, через духовную смерть) либо сбежать через маленькое окошко на свободу, пока не поздно. Беспокойный актер покидает осязаемую им пустоту, где люди «точно вымерли». Однако драма — это территория события, происходящего здесь и сейчас, поэтому зритель узнает о предыстории Счастливеца из монолога персонажа. Предыстория странствий актера расширяет объем смыслового содержания эпизода. Это лишь прелюдия встречи в усадьбе Гурмыжской. Ретардация размывает границы эпизодов в комедии за счет пересечения пластов настоящего и прошлого времени, тем самым формируя эпическую непрерывность.

Этапы жизни актеров показаны через череду пространственных картин. Время домашней и бродячей жизни актеров противопоставлено друг другу по скорости. Если, по меркам Счастливеца, время в доме дядюшки тянулось вяло за счет неизменности пространства, то частая смена мест в период скитаний Несчастливеца по миру указывает на непрерывное движение. Изобразительность занимает в пьесе определенную композиционную роль: прошлое время, вторгаясь в сферу настоящего, заметно замедляет ход повествования:

Несчастливец. Не твое дело. Пятнадцать лет, братец, не был, а ведь я чуть не родился здесь. Детские лета, невинные игры, голубятни, знаешь ли, все это в памяти. (Опускает голову.) Что ж, отчего ей не принять меня? Она уж старушка; ей, по самому дамскому счету, давно за пятьдесят лет. Я ее не забывал, посылал, братец, ей часто подарки. Из Карасубазара послал ей туфли татарские, мороженую нельму из Иркутска, бирюзы — из Тифлиса, кирпичного чаю, братец, из Ирбита, балык — из Новочеркасска, малахитовые четки — из Екатеринбурга, да всего

и не упомнишь. Конечно, лучше бы нам с тобой подъехать к крыльцу в карете; дворян навстречу... а теперь пешком, в рубище. (Утирает слезы.) Горд я, Аркадий, горд! (Надевает чемодан.) Пойдем, и тебе угол будет (т. 3, с. 279).

Маркеры каждого города трагик проводит через ассоциативную связь, позволяя зрителю мысленно перемещаться в пространстве между ними. Отношение главных героев к пространству позволяет выявить их характеры, во многом совпадающие с занимаемыми амплуа. Комик весел и легкомыслен – он скучает в налаженном быте и мечтает о разнообразии. Трагик, напротив, серьезен и горд, находясь в постоянном внутреннем конфликте с самим собой – странствия его утомили, но показаться на глаза тетушке без притворства он не мыслит. Для понимания сложного характера Геннадия Демьяныча Островский разворачивает сразу несколько ретроспектив, представляющих собой индексальные ретардации.

Интересна ретардация, связанная с прошлым услужливой приживалки Улиты, которая, пытаясь угодить барыне, неустанно следит за Аксюшей. Однако Улита является ненадежным нарратором, потому что в стремлении порадовать Гурмыжскую выдумывает небылицы. Ее рассказ о жизни в крепостничестве представляет собой свободный мотив, но он важен для понимания поведенческих мотивов действующих лиц. Человек в тесном пространстве крепости не может занимать нормальное положение, а только ползать:

Улита. Мужчины завсегда довольны, потому на них ответу нет. А вы возьмите наше дело! Бывало... и вспоминать-то смерть, так жизнь-то, не живя, и коротали. Замуж тебя не пускают, любить тоже никого не приказывают... у нас насчет любви большой запрет был. Ну, одно средство: к барыне подделываешься. Ползаешь, ползаешь перед барыней-то, то есть хуже, кажется, всякой твари последней; ну, и выполняешь себе льготу маленькую; сердцу-то своему отвагу и дашь. Потому ведь оно живое, тоже своего требует. Уж и как эта крепость людей уродует! Про себя вам скажу... Да вам слушать-то будет скучно... само собой, во всем этом одна только подлость. И не хочу я расстроивать ни себя, ни вас, потому как вы мне милы. (Оглядываясь.) Никак, ваш барин? (т. 3, с. 305)

Привычка сжиматься до размеров пространства становится ведущей линией поведения Улиты. Таким образом, в комедии «Лес» при помощи ретардации Островский создал неразрывную связь времен – настоящего героев с их прошлым. Ретроспективный взгляд обнаруживает, что пространство в пьесе задает человеку условия игры, поэтому в усадьбе Гурмыжской Несчастливцев входит в образ военного в отставке, а Счастливец – лакея. Как следует из предыдущих примеров, оно более не удерживает человека (как, например, пространство провинциального

города Калинова в «Грозе»), что доказывает самостоятельный выбор жизненного пути провинциальными актерами. Развязка пьесы позволяет жрецам искусства окончательно избавиться от пространственной зависимости, раскрыв обитателям усадьбы настоящую сферу своей деятельности. Взаимодействие драматического и эпического начал в пьесе создает разомкнутое художественное пространство, близкое кинематографу.

Таким образом, пьесы четвертого периода творчества Островского отличаются ретардациями, которые оттеняют подчеркнутую нестереотипность сюжетного развития. Ретроспектива, типичная для завязки пьесы в традиционной драматургии, у Островского расставлена по ходу развития действия. Сочетание событийно-драматического и рефлексивно-повествовательного начал в драматургии Островского способствует сохранению ритма произведения. Историзм придает драматургии эпический характер, усиливая тенденцию к нарративизации драмы. Благодаря ретардации характеры персонажей обретают живую, нелитературную энергию. Действующие лица мира «бешеных денег» обычно существуют в закрытых пространствах, как и зависимые от них герои. Последние могут обрести свободу в ирреальных пространствах – сна или фантазии. Ретардация способствует пересечению областей драматического действия и рассуждений, актуализируя в драме дискуссионный момент. Это позволяет раскрыть разные картины мира персонажей в их столкновении и взаимодействии. Эпический хронотоп драматургии Островского преодолевает традиционно авантюрное драматическое время, где «молот событий ничего не дробит и ничего не кует»<sup>213</sup>. Ретардирование сюжета через ретроспективу позволяет выявить неисчерпываемость мира отношениями действия – противодействия. Способность героев переключаться на сферы, находящиеся за пределами основного конфликта, указывает на его эпический характер. Для реализации творческого замысла ретардация предоставляет драматургу возможности шире тех, что очерчены диегетическим обменом репликами. Чередование прямого показа с ретардацией

---

<sup>213</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 257.

действия задает пьесам ритмический рисунок, характерный для драматургии А.Н. Островского.

## **§2. Карусель и планетарий: диалектика драматизма и эпичности в интеллектуальном театре**

Появление в театре XX в. концепции режиссера как демиурга действия способствовало активному критическому осмыслению перспектив сцены. Подверглись переоценке ключевые категории в их взаимодействии: драматург, актер, зритель. Эпическая теория Б. Брехта противостоит традиционному драматическому театру. В пьесе «Покупка меди» («*Dialoge aus dem Messingkauf*», 1937-1951) Б. Брехт противопоставил теоретические концепции театра-карусели (*karussell-theater*) и театра-планетария (*planetarium-theater*) с целью развести драматический и эпический театры. Каждое понятие (карусель, планетарий) схематично воспроизводит наивную модель изображенного мира по типу их воздействия на публику. Так, старинный аристотелевский театр представляет собой образную карусель (тип «К»), на которую попадает зритель спектакля. Движение аттракциона его эмоционально захватывает, создавая иллюзию правдоподобия при отождествлении себя с персонажами пьесы. Все средства выразительности театра как синтетического вида искусства при типе «К» направлены на достижение одной цели – дать зрителю иллюзию власти над каруселью, то есть над миром в его тревожной неустойчивости. Наконец, привести к катарсису (греч. *katharsis* – прояснение) и очищению от страстей. Однако в объективной реальности очевидна ситуация зависимости индивида от заданного движения карусели. Зритель пассивен в своем переживании – он волен лишь следовать за перевоплощениями актера, заражаясь его настроением. Известно, что персонажи пьес в драматургии внешневолевого действия полностью находятся во власти судьбы, рока. Фатальное видение жизни проявляется и в структуре архетипической пьесы, навязывая зрителю ощущение предопределенности событий в соответствии с высшим (авторским) замыслом, а не логикой характеров.

Подчеркнутая искусственность репрезентации является ключевым компонентом эпической теории Брехта. Когда условная драматическая карусель завершает полный оборот, от завязки к успокаивающей развязке, иллюзия полностью рассеивается. В концепции театра-карусели акцентируется исключительно развлекательная функция старого театра. Важно отметить, что зритель здесь может находиться только внутри предлагаемых обстоятельств, что мешает ему самостоятельно критически их оценивать. Брехт полностью не отвергает традиционных для театра функций «развлечения и поучения», но предлагает «наполнить их новым содержанием»<sup>214</sup>. Реформа предполагала как социально-востребованное наполнение пьесы, так и подходящую для трансляции актуальных идей форму.

В 1923 г. сходную теорию «монтажа аттракционов» развивал С. М. Эйзенштейн, будучи еще театральным режиссером. В статье «Монтаж аттракционов», напечатанной в журнале «Леф», Эйзенштейн рассуждает о необходимости максимального воздействия театрального искусства на зрителя, достижимое за счет следования законам зрительского восприятия. Он дает нам следующее определение: ««Аттракцион – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»<sup>215</sup>». Наиболее эффективным в достижении данной цели было обращение к эстетике так называемых «низких жанров», в том числе мелодрамы, бульварного романа. Использование приемов постепенного нагнетания интриги с возрастающим зрительским напряжением способствовало продвижению творчества левых в широкие народные массы. В понимании Эйзенштейна аттракцион представлен «единственной основой действенности спектакля»<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5/2. М., Искусство, 1965. С. 92.

<sup>215</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна // Вопросы театра. 2016. № 1-2. С. 282–283.

<sup>216</sup> Там же. С. 283.

Корни данной точки зрения находятся в античности – еще Аристотель считал действие основой пьесы.

На наш взгляд, яркой иллюстрацией театра-карусели служит творчество Э. Скриба, достигшего максимальной выразительности формы в традиционном сюжетосложении. В основе «хорошо сделанной драмы» (*pièce bien faite*) лежит драматизм положений. Плутводство, власть денег и целая система «пуфов» создают особую комедийную атмосферу в драматургии Скриба, граничащую с анекдотом. Это не гоголевский «смех сквозь невидимые миру слезы»<sup>217</sup>, а легкая ирония над всеми действующими лицами, любование ловкостью интриганов и общее безмятежное веселье как над проигравшими, так и над победителями. Скриб считал, что пьесы должны оставлять после себя ощущение праздника у зрителя. В своей речи во время вступления в 1834 г. во Французскую академию «остроумный оратор»<sup>218</sup> (как оценил Э. Скриба А. С. Пушкин) обратился к публике: «Вы идете в театр не за нравоучением или исправлением, а для развлечения и удовольствия. Вас увеселяет более вымысел, нежели истина! Представляя то, что вы имеете ежедневно перед глазами, нельзя вам понравиться; но то, чего не видите вы в обыкновенной жизни, все чрезвычайное, романическое, вот что вас очаровывает, – теперь это и представляют вам»<sup>219</sup>. Во французском театре периода Реставрации Скриб, в противовес романтикам, утверждал возможность благополучной и счастливой жизни. Сквозные сюжеты своих пьес Скриб создавал на фоне значимых исторических событий, которые он низводил до уровня салонных сплетен, за что некоторые современники его критиковали. Однако техника драматурга была образцовой: «Действие представляет собой череду подъемов и спадов, цепь недоразумений, эффектов или неожиданных развязок. Цель всего этого очевидна: постоянно удерживать внимание зрителя, используя для этого натуралистические приемы»<sup>220</sup>. В пьесах Скриба заметно преобладающее влияние ренессансной комедии дель арте, где линия серьезных персонажей была очерчена бледнее и

---

<sup>217</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1959. С. 380.

<sup>218</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. С. 262.

<sup>219</sup> Там же. С. 262.

<sup>220</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 423.

потому менее притягательна для публики, чем комичные импровизации пронырливых дзанни. Впрочем, речь не столько о конкретных влияниях, сколько о типологических схождениях благодаря общности черт, объединяющих персонажей.

Ретардаций, нарушающих единство действия, у Скриба мало. Драматург вводит событийную ретардацию перед кульминацией пьесы через неожиданность в сюжете. Авторская преднамеренность, проявляющая себя в сюжетосложении, находит прямое выражение в ироничном замечании персонажа пьесы «Стакан воды, или Причины и следствия» («Le Verre d'eau, ou les Effets et les causes», 1840) лорда Болингброка о значении случайности в крупных делах:

Абигайль. А вы можете создать эту песчинку?

Болингброк. Нет, но если я найду ее, то подброшу под колесо... Талант вовсе не в том, чтобы соперничать с провидением и выдумывать события, а в том, чтобы уметь ими пользоваться. Чем ничтожнее они, тем, на мой взгляд, они важнее. Великие следствия малых причин!.. Вот моя система!.. Я верю в нее и скоро дам вам доказательства ее правильности<sup>221</sup>.

Идея власти случая связана с видением жизни в ее богатстве и фатальной непредсказуемости. Истоки этой теории, как она представлена в комедии Л. Ж. Н. Лемерсье «Пинто, или День заговора» («Pinto, ou la Journée d'une conspiration», 1840), – в мысли о том, что судьбы целых народов и государств зависят от ничтожных причин. Традиционное сюжетосложение воплощает прецедентную картину мира, свойственную мифологическому сознанию, при котором человек отказывается «наделить значимостью <...> нерегулярные события (то есть события, не имеющие архетипической модели)»<sup>222</sup>. Сила обстоятельств, проявляющая себя в пьесах аристотелевского типа, потенциально предстает как созидательная, так и разрушительная. Позже Б. Шоу в эссе «Квинтэссенция ибсенизма» (1891) объявит о втором типе драматического действия, основанном на внутренней, психологической динамике героев<sup>223</sup>. Уплотненное действие в драматургии Скриба является максимально активным благодаря ухищрениям интриганов (таковы и, например, комедии «Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-

<sup>221</sup> Скриб Э. Пьесы: Пер. с фр. / Вступ. статья и примеч. Е. Финкельштейн. М.: Искусство, 1960. С. 394.

<sup>222</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. С. 132.

<sup>223</sup> Шоу Б. О драме и театре / Пер. с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. С. 65.

Б. Мольера, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизор» Н. В. Гоголя). В пьесах Скриба заметно преобладание диалогов-поединков, требующих плутовской инициативности, предприимчивости и неутомимости. Так, в сатирической комедии «Бертран и Ратон, или Искусство заговора» («Bertrand et Raton, ou L'art de conspirer», 1833) придворный интриган Бертран в беседе с Королевой о будущем раскрывает свой искусный замысел относительно Ратона:

Королева (оживленно). Неужели вы думаете, что ему удастся поднять народ?

Ранцау. Ему одному?... Нет, ваше величество.

Королева. Но вчера ему это удалось.

Ранцау. Тем больше оснований, что сегодня ему это не удастся; власти предупреждены, они настороже и приняли все меры. Кроме того, ваш Ратон Буркенстафф не способен действовать по собственной инициативе! Это орудие, машина, рычаг, который, будучи приведен в действие умелой или мощной рукой, может оказать большие услуги, но только при условии, что он не будет знать, для кого и как он старается!.. Если он захочет понять это, он уже ни на что не будет годен<sup>224</sup>.

Консерватизм Скриба проявляется в нежелании выйти за тесные рамки концентрического сюжета, из-за чего характеры оказывались шаблонными, а благополучная развязка предсказуемой. Обращение только к чувственному опыту зрителя снижало высокую общественную роль театра и уже подвергалось критике в классической эстетике в полемике между Г. Гегелем и М. Мендельсоном: «Самым дурным, менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением является чисто чувственное восприятие этого произведения <...> Человек не находится в таком отношении вожделения к художественному произведению»<sup>225</sup>. Все же в мировой театральной ситуации середины XIX в. «встречные течения», как обозначил А. Н. Веселовский переработку чужого опыта воспринимающей культурой<sup>226</sup>, начались с творчества Эжена Скриба. Ранний Г. Ибсен пробовал в драматургии некоторые приемы, характерные для поэтики Скриба. Однако, по словам Г. Йегера, автора одной из первых монографий об Ибсене, «в литературном отношении он чувствовал себя весьма мало расположенным к произведениям этого писателя»<sup>227</sup>. В комедии «Союз молодежи» («De unges forbund», 1869) Ибсен впервые обращается к

<sup>224</sup> Скриб Э. Пьесы: Пер. с фр. / Вступ. статья и примеч. Е. Финкельштейн. М.: Искусство, 1960. С. 207.

<sup>225</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 42–43.

<sup>226</sup> Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1889. Вып. 5. С. 115.

<sup>227</sup> Йегер Г. Генрик Ибсен (1828-1888): Литературный портрет. М., 1892. С. 82.

современной социальной проблематике, ведя водевильную интригу амбициозного адвоката Стенгора для запутывания сюжетных узлов. Пышная развязка, состоящая сразу из трех свадеб, сохраняет конфликт комедии в рамках концентрического сюжета, что не могло удовлетворить эстетическим поискам Ибсена. Скрибизм к 70-м годам XIX в. уже изжил себя и стал для норвежского драматурга ученическим этапом в поиске необходимой формы. Ибсен одним из первых среди литераторов обратил внимание, что легкий водевильный характер таких драм не подходит для трактовки серьезных общественных проблем – форма обесценивает содержание, важность поднимаемой темы обращается в шутку, достояние театральной условности. П. Сонди связывает кризис европейской драмы конца XIX в. с тематической сменой относительно прежних эпох: таким образом благодаря «динамическому взаимопроникновению субъекта и объекта» новой драмы «противостоит их статическое столкновение в содержании»<sup>228</sup>.

Известно, что главная функция любого искусства – эстетическая. Театр вовсе не обязан обладать выраженной общественно-политической повесткой ради собственного развития. Однако религиозные истоки драмы влияют на ее тематический диапазон, исторически сохраняя социально-нравственную функцию наряду с развлекательной. Ибсен, а за ним его младшие современники (А. Чехов, Г. Гауптман, М. Метерлинк и др.) переносят внешнюю интригу в область внутреннего действия. «В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею»<sup>229</sup>, – высказал свое мнение о драматургии Чехова К. С. Станиславский. Борьба идей в новой драме вовлекает идеального зрителя в активную духовную работу, размышление и сотворчество. Однако и здесь достижение зрителем катарсиса возможно только через мимесис, с чем полемизировал Брехт как режиссер. Для идеи эпического театра-планетария (тип «П») Брехта важна потенциальная возможность зрителя контролировать происходящее с ним во время спектакля, всматриваться и критически оценивать. Зрителю дается шанс

---

<sup>228</sup> Цит. по: Филиппов-Чехов А.О. Петер Сонди о кризисе драмы // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2020. Т. 5, № 1. С. 136.

<sup>229</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 290.

дистанцироваться от удвоенной художественными средствами реальности, увидеть мир на осознанном расстоянии во всей его тревожной нестабильности. Позиция снаружи, а не внутри аттракциона порождает эффект *очуждения* (*verfremdungseffekt*). Возможность осуществлять «многократный переход от образа к понятию и от понятия к образу»<sup>230</sup> позволяет зрителю менять оценивать происходящее с внешней точки зрения наблюдателя. В частности, актер в эпическом театре не стремится полностью слиться с ролью, как того требует система К. С. Станиславского, а создает определенные границы и словно смотрит на происходящее со стороны вместе со зрительным залом. Дистанция достигается благодаря выходам из роли (обращение напрямую к публике, повторы, зонги), предусмотренным в тексте пьесы и имеющим для действия ретардирующее значение.

Брехт видел свою цель в том, чтобы способствовать взаимодействию эстетического опыта искусства и повседневности и выступал за литературизацию театра. В его текстоцентрических постановках основой спектакля является пьеса. Поэтому основная задача драматурга, в первую очередь, организовать драматический материал таким образом, чтобы режиссер и актер могли правильно выстроить коммуникацию со зрителем. В рамках процесса переосмысления модели взаимодействия со зрителем, начавшегося на рубеже XIX–XX вв., примечательна теория перформативности Э. Фишер-Лихте<sup>231</sup>. Что касается идей Брехта, то их исходной точкой была прямая дидактическая установка по отношению к зрителю, рассчитанная на активное вмешательство театра в жизнь. Говоря языком психологии, по сути, Брехт предлагает применять деятельностный подход по отношению к зрителю, выводя его из подчиненной позиции объекта в позицию субъекта на равных с другими участниками театрального процесса (драматургом, режиссером, актером). Равноправная позиция делает единственным объектом влияния и герменевтического познания непосредственно действие спектакля. М. Векверт по поводу пьес самого Брехта заметил, что без практического

---

<sup>230</sup> Днепров В. Интеллектуальный роман Томаса Манна // Вопросы литературы. 1960. №2. С. 165.

<sup>231</sup> См.: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. М.: «Play&Play» – «Канон+», 2015. 376 с.

применения теории «verweigern diese Stücke einfach den Dienst. Sie werden langweiliger als alle anderen Stücke, denn bei denen kann man sich wenigstens auf die äußere Spannung verlassen»<sup>232</sup>: «эти произведения просто отказываются служить. Они получаются скучнее всех других пьес, потому что в тех, по крайней мере, можно положиться на внешнее напряжение» (перевод наш – А.Л.). Это тонкое наблюдение подмечает основную особенность предметной композиции драматургии Брехта: фокус внимания читателя его пьес автор намеренно смещает с событийного плана в сторону рефлексии над характерами.

При всей оригинальности теории Брехта, эпические черты уже существовали в средневековых мистериях, классических театрах Азии, елизаветинском и классицистическом театрах Европы (например, у У. Шекспира и К. Гольдони, переводчиком которых был А. Островский). С. Кржижановский считал ретардацию в принципе одним из признаков комического: «Ретардация и акселерация – вот два понятия, живущие на разных половинах шекспировского репертуара. Ретардация (замедление) почти всегда избирает себе комедию, акселерация — трагедию»<sup>233</sup>. При помощи психологических метафор, он разделил комедии на сангвинические (быстрое течение действия) и меланхолические (долгое развитие действия).

Вхождение репертуара А. Островского на подмостки театров Германии середины XIX в., начавшееся при жизни драматурга, было трудным не только по социально-экономическим причинам. Отчасти это связано с вольным переводом его пьес на немецкий язык, представлявшим свободное обращение с материалом из-за его «несценичности». Пьесы Островского казались публике, воспитанной на энергичных французских мелодрамах Скриба, Ожье, Сарду, Дюма-сына, затянутыми. Поэтому переводчики позволяли себе значительно сокращать диалоги и вырезать целые сцены, принципиальные для восприятия оригинала. Профессор А. Брюкнер, высоко оценивая комический талант А. Островского, заметил, что он

<sup>232</sup> Wekwerth M. Mut zum Genuss. Ein Brecht-Handbuch für Spieler, Zuschauer, Mitstreiter und Streiter. Berlin, 2009. S. 27.

<sup>233</sup> Цит. по: Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Шекспир и шекспировский театр в творчестве Сигизмунда Кржижановского // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21. №2. С. 223.

«niemals reifst er den Dialog an der entscheidenden Stelle ab, wo bei dem europäischen Dramatiker der Vorhang förmlich von selbst fällt; immer wird er ihn noch um Unbedeutendheiten fortsetzen, wird die Erregung abschwächen, abfallen lassen»<sup>234</sup>. «никогда не прерывает диалог в решающей точке, когда у европейского драматурга занавес буквально падает сам собой; он всегда продолжит его по пустяковому поводу, ослабит волнение, даст ему угаснуть» (перевод наш – А.Л.). По результатам неоднократных визитов в Москву Б. Брехт был хорошо знаком с классическим наследием А. Островского. В частности, он видел постановки «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты», «Доходное место» В. Мейерхольда, «Горячее сердце» К. Станиславского. Позднее традиция А. Н. Островского неожиданно отозвалась в немецкой театральной практике. В 1955 г. идеолог эпического театра инициировал постановку «Воспитанницы» (1859) в Берлинер Ансамбль под режиссурой А. Гурвиц. По воспоминаниям Б. Райха, выбор Брехтом ранней пьесы среди обширного наследия Островского его не удивил, потому что «в пьесе много эпически-поучительного, зато сравнительно мало аристотелевской драматургии, с ее конденсацией и нарастанием людских столкновений и противоречий»<sup>235</sup>. Сам Брехт в заметке о процессе постановки «Воспитанницы» указывает судьбоносную для Нади сцену чаепития с помещицей как ключ к обнаружению скрытой в пьесе социальной повестки<sup>236</sup>. «Относительная торопливость» в показе актерами этой второстепенной сцены, на наш взгляд, уже задана драматургом введением в текст пьесы *досужего разговора*:

Василиса Перегриновна. Эка жизнь! Эка жизнь! Не от чаю я, милая, высохла, от обиды людской я высохла.

Гавриловна. Обидишь вас! Вы сами всех обижаете, точно вас что поджигает.

Василиса Перегриновна. Не смеешь ты так со мной разговаривать! Ты помни, кто я. Я сама была помещица; у меня такие-то, как ты, пикнуть не смели, по ниточке ходили. Не давала я вашей сестре зазнаваться.

Гавриловна. Были, да сплыли. То-то вот бодливой корове бог рог не дает (т. 2, с. 178).

Для создания типов досужие разговоры имеют определяющую роль, ведь «неторопливые и приносящие удовольствие участникам, такие беседы вводят в

<sup>234</sup> Brückner A. Geschichte der Russischen Litteratur. Leipzig: Amelang, 1905. С. 460.

<sup>235</sup> Райх Б.Ф. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. С. 332.

<sup>236</sup> Брехт Б. О театре. Сб. статей / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. С. 219.

круг повседневных интересов персонажей»<sup>237</sup>. При этом диалог увлекает с той же силой, что и распутывание внешней интриги в старинной драматургии. Постепенное освобождение от догматизма нормативных поэтик позволило драматургам устремить взгляд от исключительной личности к обычному человеку, поэтому театральное действие отошло от изображения игры страстей. Это было продиктовано усилением интертекстуальных связей между литературой, театром, живописью и музыкой, в результате чего произошла модификация традиционных жанров. Герои-авантюристы в драматургии второй половины XIX в. отошли на второй план, уступив место характерам, которых беспокоят вопросы нравственности, чувство духовной ответственности за моральный облик. Высшая степень характерности – тип. Известно, что Островский создал целую галерею типов (самодура, делового человека, красавца-мужчины и др.).

В литературоведении давно закрепилось противопоставление пьес А. Островского с четкой фабулой репертуару А. Чехова как представителей разных эпох развития русского театра. Однако эпически размеренное творчество Островского содержит внутренний драматизм, предваряя развитие новодраматического реализма. Как справедливо заметила Л. Г. Тютелова: «Русская драма с момента своего рождения оказывается способна выразить идею относительной автономности судьбы человека и мира»<sup>238</sup>. Творческая судьба А. Н. Островского завидна – его пьесы при жизни автора ставились на лучших сценах Москвы и Санкт-Петербурга. Однако нельзя сказать, что критика изначально тепло воспринимала всю его драматургию. Использование ретардации как части идиостиля Островского нередко ставилось ему в упрек – критика называла пьесы эпическими, имея в виду отрыв от традиционной драматической теории. Е. Н. Эдельсон по поводу пьесы «Бедность не порок» с сочувствием замечает: ««На сцене даже жаль бы было не видеть прекрасной, хотя и несколько длинной, картины святочного вечера и характеристических разговоров разных

---

<sup>237</sup> Чернец Л.В. О композиции пьес А.Н. Островского и ее эволюции. Щельковские чтения 2018. Кострома, 2019. С. 81.

<sup>238</sup> Тютелова Л.Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3(13). С. 36.

действующих на нём лиц; но в чтении такие вводные картины положительно вредят силе и непрерывности драматического впечатления»<sup>239</sup>. Вероятно, поэтому Е. Г. Холодов в отношении А. Н. Островского избегает понятия «эпическая драматургия», стремясь показать соответствие пьес Островского предъявляемым драме законам, при этом подчеркивая новаторство писателя<sup>240</sup>. Только в середине 1970-х годов Н. Н. Скатов в статье «Создатель народного театра» (1975) открыто поставил вопрос об эпическом характере драматургии Островского, усматривая в ней историческое отражение состояния мира: «Театр Островского – театр эпический»<sup>241</sup>. Иными словами, косвенно факт использования Островским сюжетных ретардаций отмечался еще современниками драматурга. Однако анализ ретардирующих элементов приходится на более современный этап.

Счастливые концовки пьес Островского обычно обусловлены ограничениями, накладываемыми жанром комедии, которую традиционно должен венчать благополучный, эмоционально приподнятый финал. Зачастую концовки у Островского психологически недостоверны и не могут претендовать на полное освобождение от сюжетных узлов (в развязке пьесы «Красавец – мужчина» отходчивая Зоя выражает надежду на второй шанс снова полюбить и быть любимой циником-мужем; будущий учитель Петя Мелузов из пьесы «Таланты и поклонники», потерявший расположение Негиной, в финале не теряет веру в прогрессивную силу образования в решении женского вопроса). Традиционная развязка снимает локальный конфликт, чего нельзя сказать о пришедших им на смену конфликтах постоянных. Л. В. Чернец по поводу неестественных развязок Островского отмечает: «Будущее героев он нередко предлагает домыслить зрителю – на основании представленных в пьесе характеров»<sup>242</sup>. Внутреннее действие в пьесах Островского подталкивает развитие действия внешнего. Окончательный поворот пьесы во внутрь совершился в новой драме. Так, А. П. Чехов в пьесах отказывается от единства действия в привычном понимании, а также от единства

<sup>239</sup> Э-нь Е. (Эдельсон Е.Н.) Бедность не порок, комедия в трёх действиях. Сочинение А.Н. Островского // Москвитянин. 1854. № 5, кн. 1. Критика. С. 16.

<sup>240</sup> Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1963. 542 с.

<sup>241</sup> Скатов Н.Н. Создатель народного театра (А.Н. Островский) // Далекое и близкое. М.: Современник, 1981. С. 152.

<sup>242</sup> Чернец Л.В. О развязках и концовках в пьесах А.Н. Островского // Stephanos. 2020. Вып. 5 (43). С. 12.

времени, заменяя его монтажным эффектом. Новая драма, сформировавшаяся на рубеже XIX–XX вв., доказала, что классицистические единства места, времени и действия, а также конфликт, благополучно разрешающийся в развязке, не являются обязательными.

Для экспозиции пьес Островского характерен ретроспективный взгляд в прошлое (например, разговор Кнурова с Вожеватовым об обстановке в доме Огудаловых в драме «Бесприданница»). Исследование развития человеческих взаимоотношений во времени соответствует поэтике психологического романа (получившего распространение в творчестве Ф. М. Достоевского), останавливающегося на важных подробностях жизни персонажа. Устойчивый сюжетный конфликт в драме нуждается в развернутой (порой до 3-х актов) ретроспективе, раскрывающей его сущность. «Основные мотивы действия заключены в прошлом, возможное разрешение конфликта – в будущем»<sup>243</sup>, – рассуждает Е. Хайченко о мифе об Атридах как основе трагедии Эсхила «Агамемнон», что правомерно и для эпических пьес Островского. Введение прошлого персонажей позволяет судить не об интриге, но о характерах действующих лиц и о социальной среде, их сформировавшей.

Драматургии самого Брехта свойственна открытая композиция: сюжет пьесы разворачивается за счет смены последовательных сцен, которые относительно самостоятельны по отношению друг к другу. Некоторые исследователи связывают особенности композиции пьес Брехта с влиянием экспрессионизма. И. М. Фрадкин опровергает эту теорию, считая, что Брехт «шел своей особой дорогой, продолжая и развивая шекспировскую традицию в самом широком ее значении»<sup>244</sup>. Невозможно не согласиться с подобной оценкой творчества Брехта, никогда не отказывавшегося от основы пьесы – драматического действия. Только это действие вместе со зрелищностью обрело у него осязаемые аналитические черты. Ретроспективный взгляд, способствующий осуждению, сближает поэтику Брехта с поэтикой Островского: пьеса-парабола «Добрый

<sup>243</sup> Хайченко Е. От драмы к эпосу: внесценические персонажи // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 1/2. С. 380.

<sup>244</sup> Фрадкин И.М. Бертольд Брехт: Путь и метод. М.: Наука, 1965. С. 311.

человек из Сычуани» («Der gute Mensch von Sezuan», 1941) открывается обращенным монологом водоноса Вана о своем тяжелом ремесле, а диалоги в его ранней комедии «Барабаны в ночи» («Trommeln in der Nacht», 1920) на протяжении всего действия обращены к общему романтическому прошлому Анны и Краглера, скорректированному войной. Все средства эпического театра устремлены к тому, чтобы зритель воспринимал происходящее на сцене не как реальную жизнь за четвертой стеной, а как рассказ о жизни. Для создания дистанции между сценой и зрителем немецкий драматург активно осваивает паратекст, который актеры должны были произносить в зал. Пример типичной оценочной ремарки, предваряющей сцену, находим в рамке хроники «Мамаша Кураж и ее дети» («Mutter Courage und ihre Kinder», 1939):

В том же году в битве под Лютценом пал шведский король Густав Адольф. Мир грозит мамаше Кураж разорением. Отважный Эйлиф совершает один лишний подвиг и находит бесславный конец<sup>245</sup>.

Брехт сообщает своим пьесам притчевый характер благодаря музыкальным вставкам – зонгам, необходимым для выражения субъективных чувств героев по отношению к прошлому или будущему. Зонги, в свою очередь, также способствуют эффекту очуждения: «Разрушение органической непрерывности действия усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (зонгом), совершенно не обязательным для развития сюжета... <...> Зонг разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию»<sup>246</sup>. Так, например, песня Кураж, звучащая в начале, седьмой картине и финале пьесы, является лейтмотивом всего произведения. Для маркизантки война, несмотря на все личные горести, это источник коммерческого обогащения. Музыкальность, хотя и в меньшей степени, свойственна многим пьесам Островского («Бедность не порок», «Доходное место», «Бесприданница» и др.) с той разницей, что адресатом поэтического текста обычно является персонаж, а не зритель спектакля. Чередование свободных, но психологически важных, эпизодов с привычным парированием репликами между героями сообщает пьесе ритм

<sup>245</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 3. М., Искусство, 1964. С. 59.

<sup>246</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. С. 224.

действия и отдыха. Лирические отступления у Островского служат реалистическим средством раскрытия характеров, а также дают возможность передать зрителям важную информацию, которую нельзя выразить прямо в диалоге. Первое и последнее действия «Грозы» (1859) открываются песнями Кулигина, любующегося панорамой Волги. Ключевой мотив одиночества Катерины, мечты которой так и остались мечтами, созвучен образу тоскующего лирического героя. Таким образом, Островский и Брехт нарушают единство действия сознательно, с установкой на определенную реакцию публики, что в терминологии Брехта и является очуждением.

Амбивалентная сущность драматургии – в принадлежности пьес (в том числе *Lesedrama*) к художественной литературе и потенциальной возможности их реализации на сцене. При этом с середины XX в. театральные поиски ведут к обрядовым, праздничным первоисточкам с установкой на отказ от текстоцентричности. П. Брук в работе «Пустое пространство» (англ. «The Empty Space», 1996), выделяя елизаветинский театр, подметил, что всякий, кто пытается оживить театр, обычно возвращается к народному источнику<sup>247</sup>. В разные эпохи этот возврат осуществляется на определенных уровнях формы и содержания. Так, театр Островского органично внедрил на русскую сцену народную речь, узнаваемую и современными зрителями. Национальный колорит проявляется у драматурга не только в теле пьесы, но и в ее раме – нередко заглавия представляют собой пословицы («Свои собаки грызутся – чужая не приставай», «Не в свои сани не садись» и др.), выражающие специфику русской картины мира. Красочный язык позволил Островскому наделить своих персонажей особыми национальными и сословными чертами, за счет которых современники могли легко считывать знакомые типы. Верное изображение купеческого быта именно через язык (при всей важности диалога для развития сюжета драмы, в отличие от других родов) позволяло сохранить в пьесах не только психологическую достоверность изображения характеров, но и развернуть широкую панораму прошлого в настоящем. В жанровом отношении Островский подчеркивал значимость охвата

---

<sup>247</sup> Brook P. *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster, 1996. P. 78.

статичного пространства, называя свои комедии картинами, сценами и др. Очевидны параллели глубинной связи театрального пространства с пейзажем, рисуящим образ мироздания.

Сатирические пьесы Островского («Бешеные деньги», 1869; «Лес», 1870; «Волки и овцы», 1875, и др.) выделяются остротой конфликта и стремительно развивающейся интригой. Ретардаций, задерживающих развитие сюжета, становится меньше. Творчество русского драматурга испытало прямое влияние французской «хорошо сделанной пьесы», с принципами построения которой Островский был знаком. Это подтверждает письмо Островского от 1874 г. И. С. Тургеневу относительно постановки в Европе «Грозы». Модель легкой остроумной пьесы отразилась в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». И все же В. И. Немирович-Данченко, читая актерам лекции об Островском при постановке «Мудреца», заметил: «В пьесе много эпического покоя Островского»<sup>248</sup>. По наблюдению А. И. Журавлевой, «чем дальше, тем меньше антагонизма будет в пьесах Островского между “эпическим” и “театральным”, тем органичнее будет сочетание этих двух стихий»<sup>249</sup>. Насыщенные действием поздние комедии «Красавец – мужчина», «Таланты и поклонники» сохранили широту эпического взгляда за счет включения в сюжет комментирующих и анализирующих сцен, сплетения нескольких сюжетных линий на фоне основного конфликта, присутствия второстепенных персонажей. Центр творческого внимания Островского всегда локализован на содержании – не эффектная интрига (в суть которой читатель нередко посвящен уже в завязке), а характеры протагонистов и их оппонентов, их поведение в быту составляют драматическое напряжение пьес. Сознательная сосредоточенность на бытописании, психологической выверенности лиц вернула Островского к собственным приемам построения драматической формы.

В результате типологического анализа пьес Скриба, Островского, Брехта мы пришли к выводу, что драматизм достигается благодаря преобладанию

<sup>248</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 564.

<sup>249</sup> Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М.: Издательство Московского университета, 1981. С. 154.

внешней сюжетной динамики (карусель), а эпичность – сочетанием динамики со статикой (планетарий). Главное, на наш взгляд, различие типов театра в брехтовской эстетической программе состоит в том, куда направлено внимание драматурга (а за ним – и зрителя). Карусельная драматургия реализует мифологическую картину мира через диалоги-поединки, продвигающие сюжет. Так, непрерывное развитие действия в пьесах Скриба нагнетает напряжение зрителя перед развязкой и способствует появлению драматизма. Введение событийной ретардации через неожиданность в сюжете усиливает эффект саспенса. Напротив, для драматургии Островского, Брехта событийность – это необходимый фон, служащий для выявления характеров. Последовательное введение в пьесу ретардаций позволяет зрителю встать на точку зрения наблюдателя, заняв принципиально внешнюю позицию по отношению к пьесе. Ритмическая фрагментарность действия обладает для зрителя успокаивающим свойством и сообщает драме эпичность. Повествовательная стратегия Островского, Брехта обусловлена развитием реализма с вниманием к социально-нравственной функции театра.

Брехтовская философская система появилась как открытая экспериментальная площадка и постоянно дополнялась ее автором. В уточнениях Брехта «Дополнение к Малому Органону» (1954) уже нет строгого разделения драматического и эпического театра как диаметрально противоположных систем. Действие, как и связанный с ним драматизм, является неразложимой основой пьесы с античных времен. Старая и новая театральные парадигмы неотделимы от исторических первоисточков и могут полноценно существовать только в рамках взаимодополняемого целого. Действие может выступать на первый план, полностью захватывая внимание зрителя, или намеренно ретардироваться драматургами ради конкретной эстетической установки. Однако действенность, связующая элементы драмы в единое целое, всегда сохраняется. Концепция М. М. Бахтина о диалогичности слова и культуры актуализирует брехтовскую

тенденцию последних лет: «у каждого смысла будет свой праздник возрождения»<sup>250</sup>.

### **§3. Функция ретардации в драматургии о чиновниках XIX века**

Изучение творческого наследия А. Н. Островского, как и других классиков отечественной литературы, не теряет своей актуальности в связи с особенностями объекта исследования в рамках историко-литературного подхода и для нарратологических исследований. Тема чиновничества была распространена в русской драматургии середины XIX в. накануне реформ 1860-х годов. Генезис русской драматургии, объединенной общей темой, привлекал внимание критики и является перспективным направлением и для современных исследователей. Основным материалом исследования стала комедия А. Н. Островского «Доходное место» в контексте пьес В. А. Соллогуба («Чиновник», 1856), Н. М. Львова («Свет не без добрых людей», 1857), А. А. Потехина («Мишура», 1858). Выбор материала для исследования проведен на основе типологического подхода. Указанные пьесы рассмотрены с использованием структурно-семантического метода, позволившего выявить и описать композиционный и персонажный уровни текста, их художественную специфику и идейно-концептуальную роль в произведении. Проследим на конкретных примерах.

Обличительная драматургия успешно ставилась на сценах театров Москвы и Санкт-Петербурга, пользуясь спросом у публики. Повышенный общественный интерес, в первую очередь, был обусловлен остросоциальной темой чиновника нового типа, не желающего брать взятки и подчиняться устаревшим порядкам. Комедия В. А. Соллогуба «Чиновник» (1856) впервые была представлена на домашней сцене княгини Марии Николаевны в присутствии императора Александра II. Император одобрил пьесу и 22 февраля состоялась ее премьера на сцене Александринского театра<sup>251</sup>. Сюжет пьесы развивается стремительно.

---

<sup>250</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 392.

<sup>251</sup> См.: Никитенко А.В. Дневник в 3 т. Т. 1. М., 1955. С. 430–431.

Молодой чиновник Надимов, явившийся по делу о затоплении лугов, уверен: чтобы избавиться от взяточничества, дворяне должны идти на службу, не гнушаясь низких должностей в чиновничьей иерархии. Комедия Соллогуба отличается острой водевильной интригой и преобладанием диалогов-поединков. Здесь ярко реализуется прием *qui pro quo* – цепь недоразумений, создающая основное драматическое напряжение. Событийная ретардация в тринадцатом явлении может увести комедию от благополучного финала – Надимов неожиданно для самого себя понимает, что влюблен в графиню и как заинтересованное лицо не может производить беспристрастное следствие над Мисхориным, а потому намерен уехать в город (уступив счастливому сопернику).

Злободневность затронутой Соллогубом темы вызвала бурную журнальную полемику, толчком к которой стала статья Н. Ф. Павлова, впервые напечатанная в «Русском вестнике» (1856) и вскоре вышедшая отдельным изданием<sup>252</sup>. Социальная проблематика пьесы не вмещалась в тесные рамки водевиля, о чем свидетельствует легкомысленная любовная развязка. Впоследствии, «как ни странно, это сочетание злободневной, острой проблемы с шаблонными ходами хорошо скроенной пьесы стало характерным структурным признаком тенденциозной драмы»<sup>253</sup>. Хотя уже Н. Г. Чернышевский на этот счет восклицал: «Если бы воскресли Буало и Лагарп, они обняли бы этих мастеров»<sup>254</sup>. Большое влияние имела драматургия Э. Скриба, ставшая синонимом понятия «хорошо сделанная пьеса». Невозможно не отметить пользу скрибизма для русской сцены, в защиту которого высказался Н. Полевой: «...Кто двадцать лет владел общим вниманием публики германской, французской, английской, русской, тот <...> не может не иметь каких-нибудь достоинств, и по крайней мере он угадал тайну увлекать свой век»<sup>255</sup>. И все же повсеместное увлечение западной модой ставилось авторам в упрек уже в «Разъезде после представления новой комедии» (1836) Н. Гоголя, написанном под впечатлением от первой постановки «Ревизора». В

<sup>252</sup> См.: Павлов Н.Ф. Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновник». М., 1857.

<sup>253</sup> Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 144.

<sup>254</sup> Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах // Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1947. С. 663.

<sup>255</sup> Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 5.

разговоре двух бекеш сквозит тонкая ирония над современным французским репертуаром: «У французов другое дело! Там *société, mon cher*»<sup>256</sup>. Отрицательная оценка пьесы появилась и в «Современнике» (1856), где рецензент под псевдонимом Чиновник упрекал Соллогуба в легковесности, а главного героя комедии Надимова во фразерстве. Неравнодушным автором рецензии был Н. М. Львов, продолживший полемику с Соллогубом пьесой «Свет не без добрых людей» (1857).

В своей комедии Н. Львов раздваивает образ чиновника: перспективный, но бедный Волков против легкомысленного наследника Лисицкого (кариатура на соллогубовского Надимова). Положительные персонажи пьесы легко считаются, представляя собой устойчивые амплуа: резонер Волков и его добродетельная жена Ольга, их предприимчивая хозяйка Елизавета Ивановна и верный помощник Простота. Остальные многочисленные лица комедии являются отрицательными. Добролюбов критиковал Соллогуба и Львова за схематизм комедии положений, считая, что «смастерить механическую куколку и назвать ее честным чиновником вовсе не трудно; но трудно вдохнуть в нее жизнь и заставить ее говорить и действовать по человечески»<sup>257</sup>. Если рассматривать пьесу в русле карусельной интриги, то использование ретардации для создания эффекта саспенса перед кульминацией логично: неопределенность зависает после беседы Ольги с хозяйкой, где последняя откровенно намекает на измену мужу с щедрым любовником как легкий способ достать деньги для оплаты квартиры. Хотя формально перед читателем - комедия положений, по своей речевой организации она близка эпическому мышлению за счет ретардации в нарративах персонажей. Напряжения в пьесе, в сущности, нет, ведь уже в завязке Волков верно предугадывает ход действия: непорядочный сокурсник, не желающий возвращать долг, попытается избавиться от своего кредитора. Предвосхищено и появление Простоты в благополучной развязке пьесы, сопоставимое с античным «богом из машины». Зрителю остается только наблюдать, как будут действовать персонажи.

<sup>256</sup> Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М., 1959. С. 252.

<sup>257</sup> Добролюбов Н.А. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1935. С. 51.

Повсеместное замедление действия в комедии Львова художественно неоправдано – введение приема ретардации обычно преследует конкретную задачу (очуждение, раскрытие характеров и др.), чего не скажешь о комедии. Предметная композиция пьесы однозначно указывает на ее классицистическую основу, поэтому в данном случае следует говорить, скорее, об утяжелении речевого оформления водевиля.

Потехин, причислявший себя к школе Островского (после успеха в 1853 г. пьесы «Суд людской – не Божий», написанной по его подсказке)<sup>258</sup>, обращается к теме дворянина-карьериста. В его комедии «Мишура» (1858) персонажи делятся на две группы: консерваторов и новых, «университетских». Молодое поколение представлено в образах неудачливого Зайчикова-младшего и аристократа Пустозерова, старательно скомпрометированного автором: он произносит речи против взяточничества (напоминающие тирады Надимова), но проявляет избирательную лояльность для достижения карьерного успеха. Рецензент «Отечественных записок» В. А. Слепцов резко высказался о центральном герое морализаторских пьес, который «существенного влияния на развитие драмы не имеет»<sup>259</sup>. В творчестве Потехина присутствует натуралистическая «установка на силу самого жизненного факта как основной способ создания максимального драматического эффекта»<sup>260</sup>, из-за чего снижается художественный потенциал его пьес. Драматург дает очень однозначную характеристику своим героям: комедия «лишена полутонов, она строится на контрасте добра и зла»<sup>261</sup>. Пьеса оформлена в водевильном ключе благодаря числу диалогов-поединков, постоянно держа читателя в напряжении. Сюжетная ретардация появляется в третьем действии за разговор горничной с Дашенькой, вслух убеждающей себя в равнодушии к молодому начальнику отца. Может показаться, что она прислушалась к советам дальновидного Анисима Федорыча быть мудрее, ведь тщеславному Пустозерову нельзя доверять. Развязка пьесы решает все сюжетные противоречия – Пустозерова

<sup>258</sup> См.: Памятники литературного и общественного быта. Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.-Л.: АCADEMIA, 1932. 741 с.

<sup>259</sup> Серегин И.Н. Забытая статья о пьесах Лескова, Потехина и других. Литературное наследство. 1963. Т. 71. С. 138.

<sup>260</sup> Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 64.

<sup>261</sup> Ермолаева Н.Л. А.Н. Островский, А.Ф. Писемский и А.А. Потехин. Творческие переключки // Социокультурное пространство Ивановского края: прошлое, настоящее, будущее: Сборник статей, материалов, эссе, Иваново, 06–09 февраля 2018 года. Иваново: Ивановский государственный университет, 2018. С. 44.

переводят на вакантную должность в Петербург, куда он рад наконец отправиться один.

Тема карьеры нашла выражение в разных драматических интерпретациях. Среди рассмотренных пьес Н. Г. Чернышевский выгодно выделял комедию А. Н. Островского «Доходное место» (1857) уровнем организации сюжета. Первенство Островского среди современных ему драматургов непосредственно связано с особенностями изображения характеров. Его герои говорят своими словами, в только им свойственной манере: «в процессе общения коммуникант выбирает ту фокусную идею, которая наиболее адекватно отражает его намерение»<sup>262</sup>. Недостаточную сценичность поздних пьес некоторые критики Островского (в частности, П. Д. Боборыкин), связывали с упадком его таланта, с чем невозможно согласиться. Новаторство всей эпической драматургии Островского воплощается через наблюдение за речевым поведением его персонажей. По замечанию Д. А. Романова, в поздней комедии «Красавец-мужчина» Островский демонстрирует «выделение наиболее характерных языковых сторон» и «преодоление недостатков такой коммуникации» за счет «воплощения принятых речевых стереотипов, постоянного их повторения в пьесе»<sup>263</sup>.

Как и критик А. Григорьев, который усматривал в русском народе два типичных характера – «хищный» и «смирный», Островский раздваивает образ чиновника. В комедии соблюден классицистический принцип симметричного расположения действующих лиц на положительных и отрицательных. Однако характеры в пьесе имеют развитие, поэтому перед нами уже не комедия положений, а именно комедия характеров. У Островского на сюжет работают все: и «свое постоянное население»<sup>264</sup>, и второстепенные персонажи. При этом у некоторых молодых героев есть опытные двойники, позволяющие читателю путем сопоставления домыслить их возможное будущее. Так, прямая параллель с образом

<sup>262</sup> Орлова О.С. Эвфемизмы и загадки о рождении и смерти в русской и англоязычной культурах: принцип непрямой номинации. Когнитивно-культурологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2022. С. 25.

<sup>263</sup> Романов Д.А. Комедия коммуникативных шаблонов: А.Н. Островский «Красавец-мужчина» // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2023. № 2 (49). С. 302.

<sup>264</sup> Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М.: Искусство, 1976. С. 457.

Вышневецкой проходит у практичной Юлиньки. В горьких словах барыни о ласках, которые «покупали за деньги», сквозит предостережение, что брак по расчету не может быть счастливым. Белогубов тоже может стать заложником своей щедрости как старик Вышневецкий. Кроткий чиновник не так прост, как кажется на первый взгляд. Его характер будет развит Островским в типичной для эпохи фигуре – беспринципном карьеристе Глумове («На всякого мудреца довольно простоты») – и продолжен Салтыковым-Щедриным (в циклах «В среде умеренности и аккуратности», «Современная идиллия»).

Интересно, что интрига в комедии отсутствует. С натяжкой можно назвать трикстером Кукушкину, наставляющую дочерей на семейную жизнь: «мужьям потачки не давайте, так их поминутно и точите, чтоб деньги добывали» (т. 2, с. 60). Возможно, что без советов маменьки Жадову не пришлось бы повторно просить у дядюшки доходного места. Однако Кукушкина не ведет интригу, она прямо следует из ее характера: мать искренне раздосадована, что невыгодно отдала дочь замуж, и они с супругом теперь «терзают родительское сердце» (т. 2, с. 87)<sup>265</sup>. Вставные нарративы персонажей нередко препятствуют развитию действия, но не заслоняют его. Благодаря ретардации происходит размытие границ драматической ситуации. Оценивающие реплики персонажей Островского организованы «с позиции стороннего наблюдателя, как в эпосе»<sup>266</sup>. При этом действие движется по аристотелевской формуле благодаря переменам от счастья к несчастью.

Островский внимательно изучал западноевропейскую драму, в том числе французскую, хотя его собственные пьесы нередко называли эпическими. Эпичность, в первую очередь, выражается в диалогах персонажей: они имеют ретардирующий эффект, придавая драматургии повествовательные интонации. В то же время красочный язык диалогов увлекает читателя: через беседы на отвлеченные темы раскрываются характеры действующих лиц, их стремления. В этом плане у Островского интересны второстепенные персонажи, вставные нарративы которых обычно прямо не связаны с основным сюжетом. За счет

<sup>265</sup> Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М.: Искусство, 1976. С. 87.

<sup>266</sup> Тютелова Л.Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3(13). С. 39.

ретардации в сюжете, которую В. Б. Шкловский считал основой *остранения*<sup>267</sup> (или *очуждения*, в терминологии Б. Брехта), происходит переход читателя/зрителя драмы на позицию наблюдателя. На наш взгляд, использование ретардации создает новые перспективы для рецепции читателя без введения автором в текст субъекта речи (в качестве посредника между читателем и вымышленным миром). Наше предположение непосредственно связано с понятием *точки зрения*: если в традиционной драме читатель мог встать лишь на точку зрения одного из персонажей, то в случае с эпической ему доступен переход на точку зрения, принципиально внешнюю по отношению к изображаемому событию. Ю. Хабермас обратил внимание, что «нарративная «установка <...> наблюдателя упраздняет коммуникативные роли первого и второго лица», тогда как «повседневная практика» общения «доступна нам только в перформативной установке»<sup>268</sup>. Множественность точек зрения, характерная для драмы, усиливается разнообразием взглядов на одно событие, подчеркивая его неопределенность: зачастую Островский «демонстрирует жизненные противоречия не только общественных отношений, но и человеческих характеров»<sup>269</sup>. Проследим за досужими разговорами в комедии «Доходное место».

Во втором действии бойкая Стеша обсуждает с барышнями строгую хозяйку:

Стеша. Ну вот, мои барышни и готовы. Хоть сейчас женихи наезжайте, как на выставку выставлены, первый сорт. Такой форс покажем — в нос бросится. Генералу какому не стыдно показать!

Полина. Ну, Юлинька, по местам; сядем, как умные барышни сидят. Сейчас маменька будет нам смотр делать. Товар лицом продает.

Стеша (стирая пыль). Да уж как ни смотри, все в порядке, все на своем месте, все подшпилено да подколено.

Юлинька. Она у нас такой ревизор; что-нибудь отыщет (т. 2, с. 55).

Из отрывка очевидно, что комедия стремится не к традиционному для драмы показу, а эпическому рассказу о событиях. Для карусельной пьесы не имеет значения подробное обсуждение внешнего вида персонажей – публика сможет

<sup>267</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 33.

<sup>268</sup> Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2006. С. 73.

<sup>269</sup> Тихомиров В.В. Комедия А.Н. Островского «Лес»: в поисках героя. Опыт комментария // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25, № 3. С. 88.

увидеть внешний вид исполнителя роли в зале театра. Оценивающая характеристика нарядов дана Островским с целью подсветить личностные взаимоотношения в доме Кукушкиных.

Далее Юлинька хвастается маменьке, как она кокетничала со скромным Белогубовым:

Юлинька. Когда он пришел к нам во второй раз, помните, еще вы его насильно привели, я сделала ему глазки.

Кукушкина. Ну, а он что?

Юлинька. А он как-то странно сжимал губы, облизывался. Мне кажется, он так глуп, что ничего не понял. Нынче всякий гимназист ловчее его (т. 2, с. 60).

Ретроспектива в завязке пьесы дает зрителю представление не только о характерах, но и о сути конфликта. Он зародился раньше воплощаемого на сцене: определенные устойчивые отношения между героями уже установлены, а в комедии продолжается их логичное развитие. Перед нами драматург представляет лишь точку высшего напряжения в расстановке сил.

Развитие третьего действия в трактире представляет типичную для эпохи обстановку. Важно, что хронотоп трактира представляет собой место ненадежной фокализации вследствие концентрации персонажей с измененным состоянием сознания: такой «нарратор не лжет, а в силу различных причин демонстрирует ограниченное знание о мире»<sup>270</sup>. Н. А. Николина, в частности, обратила внимание на средства театрального кода, которые также «служат сигналом театрализации обыденной жизни, выражением неискренности, лживости»<sup>271</sup> и вместе с тем развертывают сквозные мотивы пьесы. Жадов встречает в трактире людей, имеющих альтернативные мнения против двух центральных противоборствующих в пьесе систем. Поверхностная проблематизация, присущая традиционной драме, в творчестве Островского нивелируется за счет ретардирующих нарративов. Так, Мыкин категорически высказывается против брака из-за невозможности государственному служащему финансово обеспечить достойную жизнь молодой семьи:

<sup>270</sup> Смоленская М.А. Ненадежная наррация и ненадежная фокализация в произведениях неклассической парадигмы художественности // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2024. Т. 24, № 1. С. 79.

<sup>271</sup> Николина Н.А. Средства театрального кода и их функции в пьесах А.Н. Островского // Русский язык в школе. 2018. Т. 79, № 4. С. 51.

Мыкин. Мало ли что, полюбил! Разве другие-то не любят? Эх, брат, и я любил, да не женился вот. И тебе не следовало жениться.

Жадов. Да отчего же?

Мыкин. Очень просто. Холостой человек думает о службе, а женатый о жене. Женатый человек ненадежен (т. 2, с. 72).

Происходящие между основным действием события не являются сюжетообразующими, представляя собой параллельный основному сюжету нарратив. В ситуации «идентификации нарративной стратегии» важно отметить значение фокализации, ориентированной «в пространственную, временную, идеологическую, речевую, перцептивную плоскости»<sup>272</sup>. Персонажи Островского попеременно представляют мнения, сопряженные с основным конфликтом, что усложняет возможность однозначной развязки пьесы. При этом сведение ретардирующих точек зрения к минимуму невозможно без потери художественной целостности конфликта, тяготеющего к альтернативным способам разрешения. Второстепенные персонажи, наделенные оценочно-значимыми репликами, являются маркерами устойчивого миропорядка, его нелинейности.

В трактире происходит встреча Жадова с лагерем Белогубова. 1-й чиновник рассказывает историю про подлого писарька, действия которого категорически не одобряет Юсов. Согласно его логике должны быть «и волки сыты, и овцы целы», но мотив недоверия заложен уже в самой возможности существования парадигмы честного взяточника. Здесь же происходит прямолинейный разговор нетрезвых Жадова и Досужева. Последний понимает, что настоящего уважения у купцов можно добиться, только соблюдая старые порядки, но по совести не может брать взятки. Реплика-цитата Досужева из стихотворения А. С. Пушкина «Братья-разбойники» относительно встречи со взяточниками диалогически указывает читателю на глубину его внутренней позиции: «Не стая воронов слеталась!» (т. 2, с. 80). Гордый чиновник разрывается между долгом и оскорбленным чувством справедливости, чем оправдывает свое пьянство в разговоре с Жадовым о прошлом:

Досужев. Много надо силы душевной, чтобы с них взяток не брать. Над честным чиновником они сами же смеяться будут; унижать готовы — это им не с руки. Кремнем надо

<sup>272</sup> Виждан А.М. Роль нарратора как ключевой инстанции в развитии драматических событий в художественном тексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, № 6. С. 1721.

быть! И храбриться-то, право, не из чего! Тащи с него шубу, да и все тут. Жаль, не могу. Я только беру с них деньги за их невежество да пропиваю. Эх! охота вам было жениться! Выпьемте. Как вас зовут? (т. 2, с. 81)

В воспоминаниях Досужева сквозит мотив безысходности положения честного чиновника, из-за чего у читателя возникает сомнение, не запьет ли сам Жадов в будущем. Неприглядную вероятность подобного исхода подтверждает и Досужев, с чьей «легкой руки» это может произойти. В результате представления всех точек зрения на конфликт протагонист поставлен в ситуацию выбора, определяющего развязку. В кульминации пьесы читатель находит Жадова, преступившего свои принципы, в гостинной у дядюшки: он просит доходного места. Однако Жадов уже не в трактире в состоянии измененного сознания, и резкие насмешки антагонистов окончательно отрезвляют его. Островский жалеет своего гордого героя, позволяя ему сохранить достоинство в счастливой концовке пьесы. Но вряд ли ее можно назвать полноценной развязкой в понимании, идущем от классицизма. Благодаря развернутой в пьесе реалистической перспективе мнений и штрихами намеченных судеб конфликт между долгом и чувством не может быть решен положительно.

Таким образом, сквозная ретардация в нарративах второстепенных персонажей в комедии Островского препятствует развитию интриги. Акцентирование семантического множества параллельно происходящих событий нивелирует драматическое напряжение в пьесе. «За театральностью неприметных, скрытых преувеличений, запечатлевающей сложность и многоплановость внутреннего мира человека»<sup>273</sup>, характерной для творчества Островского, В. Е. Хализев усматривал непреходящую художественную ценность.

Исследование роли ретардации в эпической драматургии является перспективным направлением в литературоведении. Сам термин стал востребованным относительно недавно, советское и российское литературоведение XX–XXI вв. использовало для обозначения композиционного приема задержки развития сюжетного действия другие наименования: оттяжка, замедление, торможение, задержка, антиклимакс. Использование термина

<sup>273</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 49.

ретардация вместо других соотносимых с ним понятий означает не только описание формальной структуры пьесы путем деления выделения в ней стадий развития действия, но и соотношение двух уровней драматургического текста (статического и динамического), а также цель их взаимодействия – воздействие на реципиента. Отличительная черта эпической драмы от прежних эпох – стремление дать развитие конфликта во всей полноте с отказом от театрально-эффективной интриги. В связи с чем пьеса обретает аналитические черты, а напряжение восприятия у адресата текста ослабляется.

Ретардация в драме реализуется в зависимости от своего места в композиции. Ее введение в четвертом акте перед кульминацией способствует усилению драматического напряжения, а равномерное присутствие на протяжении всего действия в отвлеченных диалогах персонажей – его снятию. Диалектика эпического и драматического начал в пьесе способствует ее художественному обогащению. Ретардация усиливает эпическое начало в драматургии А. Н. Островского и способствует аналитическому восприятию пьесы. Это связано с особенностями пространственной точки зрения в драматургии Нового времени, которая в отношении идеального читателя апеллирует к индивидуальному «жизненному опыту, позволяющему ему, оставаясь самим собой, войти в драматическое пространство»<sup>274</sup>. Значение ретардирующих диалогов второстепенных персонажей в эпической пьесе Островского сводится к тому, чтобы показать противоречивые мнения на одно и то же событие – возможность благополучной жизни честного чиновника на службе и в браке. Кроме того, замедление действия пьесы создает у зрителя ощущение плавного и оттого естественного течения жизни. В противовес Островскому, комедии о чиновниках Соллогуба, Львова, Потехина, несмотря на их сюжетное своеобразие, лишь отдают дань наследию европейского классицизма. Об этом, в частности, свидетельствует ретардация в четвертом действии перед кульминацией, искусственно усиливающая напряжение перед быстрой развязкой.

---

<sup>274</sup> Тютелова Л.Г. Проблема пространственной точки зрения в драме // Культура и текст. 2019. № 4(39). С. 51.

#### §4. Индексальная ретардация в контексте времени и пространства драмы

Индексальная ретардация, представляющая главный интерес данной работы в связи с творчеством А. Н. Островского, требует более детального рассмотрения. Рассмотрим индексальную ретардацию в контексте времени и пространства драматического произведения, а также в связи с категорией живописного.

Молодой человек в драматической фантазии «Сон по случаю одной комедии» (1851) Эраста Благодурова (литературный псевдоним Б. Н. Алмазова), сравнивая талант Н. В. Гоголя с А. Н. Островским, выразил разницу в изображении последним характеров: «Они, в отношении своей живости и конкретности, относятся к героям Гоголя, как картина, нарисованная красками, относится к картине, нарисованной тушью»<sup>275</sup>. По мнению персонажа фантазии, это связано с тем, что оригинальная речь героев Островского не стандартизирована и отражает их принадлежность к определенной группе – социальной, возрастной, профессиональной и пр. Обо всех визуальных знаках мы можем узнать из речи действующих лиц, то есть в их субъективной интерпретации (с учетом ненадежной фокализации) или из ремарок. При всем стремлении имплицитного автора скрыться за своими героями, «не бывает этически нейтральных повествований», поскольку «предвосхищение этических соображений включено в саму структуру акта повествования»<sup>276</sup>. Сравнение пьес русских драматургов с картинами неслучайно, потому что общность пластического изобразительного и пластически-временного театрального искусства признавали философы, теоретики и практики театра разных эпох. Вплоть до XVIII в. приемы изображения в живописи и поэзии отождествлялись. Впервые роды литературы теоретически обосновал Ш. Баттё в «Курсе изящной словесности» («Cours de belles lettres», 1753): он утверждал, что драматург действует «как художник», представляя «предметы зримо перед

<sup>275</sup> Алмазов Б.Н. Сон по случаю одной комедии // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 218.

<sup>276</sup> Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. С. 144.

глазами»<sup>277</sup>. Г. Э. Лессинг, переосмыслив в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) изобразительную статику в литературе, полагал, что «драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи», в отличие от других родов<sup>278</sup>. Развивая мысль Лессинга, Р. Ингарден в статье «Двухмерность структуры литературного произведения» указал на линейную последовательность «частей» целого: «<...> мы имеем дело с последовательностью сменяющих друг друга фаз – частей произведения <...>»<sup>279</sup>. Смена этих частей часто влияет на темп повествования (от лат. *tempus* – время), его изменение или сохранение.

М. П. Алексеев отмечал влияние на русских художников-жанристов (В. Е. Маковского, В. В. Пукирева и др.) драматургии Островского: она сама сравнима с холстом, на котором писатель посредством красочных речевых образов изобразил «кусочек жизни»<sup>280</sup>. Изобразительная стихия может существовать в словесности по-разному. Для творчества поэтов русского авангарда (Аполлинер, Маяковский, Бурлюк, Крученых) это внешнее графическое сходство. В эпической драме живописность может проявляться через преобладание в тексте визуального компонента, обращенного к воображению как внутреннему зрению читателя. Это возможно благодаря пластике слова, приближающего миметический показ к диегетическому рассказу. Визуальное начало драматургии кроется в способности драматурга, уподобившись живописцу, уделять внимание незначительным деталям в тексте и – шире – экспериментировать с формой пьесы в границах времени и пространства. В семантическом поле особую значимость обретает пространство читателя (зрителя), которое является «частью содержания» драмы, по аналогии с известной картиной Д. Веласкеса «Менины»<sup>281</sup>. Таким образом, адресат драмы уподобляется зрителю пластических искусств ввиду особенностей фокализации.

<sup>277</sup> Цит. по: Махов А.Е. Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 104.

<sup>278</sup> Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1957. С. 4.

<sup>279</sup> Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1946. С. 22–23.

<sup>280</sup> Алексеев М.П. Пейзаж и жанр у Островского // Островский А. Н. Сборник статей / Под ред. Б. В. Варнеке. Одесса, 1923. с. 135.

<sup>281</sup> Николаев А.В. Пространство языка и речи в драме: дополненная поэтика // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 62.

Неслучайно в русском театре XIX в. среди светской публики были чрезвычайно популярны *живые картины* (фр. *tableaux vivants*). Драматурги осваивали модный жанр не только в оригинальном исполнении, но и предпринимали попытки адаптировать его к традиционной пьесе «как драматургический прием или элемент сюжета»<sup>282</sup>. Некоторые пьесы Островского (например, комедия «Доходное место») заканчиваются выразительной ремаркой: «Картина», указывая актерам на необходимость замереть в неподвижности. Г. В. Мосалева отмечает, что у Островского «“иконический” принцип построения текста – не вспомогательный, а мировоззренческий»<sup>283</sup>. В творчестве А. Островского после «Семейной картины» (1847) есть немало произведений, в жанровом отношении отнесенных автором к картинам, сценам, драматическим этюдам. Для пьес малого жанра Островского характерно отсутствие строго выверенной композиции, присущей традиционной драме, так как они запечатлевают остановленное мгновение, визуальное статическое состояние. Первые критики-современники Островского полагали, что по отношению к классическим пятиактным произведениям драматурга пьесы малого жанра носят вторичный характер, надолго закрепив в литературе это спорное мнение. Данная точка зрения связана со слабо развитым, без узла перипетий, сюжетом последних в пользу детально проработанных характеров. Однако очерковые драматические зарисовки (бальзаминовская трилогия, сцены «Воспитанница», «Не все коту масленица», «Поздняя любовь» и др.) все-таки «развивают интересный сюжет, имеющий четкую развязку»<sup>284</sup>. Сквозное действие строится как наблюдение нарратора за ситуацией, людьми, что проявляется в насыщенной образности, сближая пьесу с картиной. Персонажи, в том числе второстепенные, в произведениях Островского видят, наблюдают, оценивают ситуацию с разных точек зрения, нередко выражая мнения. В 1863 г. Островский с воодушевлением встретил «возникающее у нас бытовое направление в драме, выражающееся в

<sup>282</sup> Константинова А.В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4(39). С. 226.

<sup>283</sup> Мосалева Г.В. Слово изображенное и изображающее: А. Н. Островский, Н. С. Лесков, И. С. Шмелев // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2019. Т. 29, вып. 6. С. 1012.

<sup>284</sup> Чернец Л.В. Жанры пьес А.Н. Островского // Русская словесность. 2009. № 1. С. 14.

очерках, картинах и сценах из народного быта, направление свежее, совершенно лишенное рутины и ходульности и в высшей степени дельное» (т. 10, с. 36). Теоретики долгое время не признавали картины и сцены самостоятельными жанрами до А. И. Журавлевой, полагавшей, что «жанровое определение, предложенное для этих пьес автором, вызвано, видимо, двумя обстоятельствами: обилием и идейно-художественной значимостью для них бытовых описательных сцен и смелым смешением комического и драматического элементов в содержании»<sup>285</sup>. Отличительные особенности этих пьес следует искать в отношении картин и сцен к их пространственно-временной организации.

Пространство в литературном произведении выступает в качестве означающего. В своих работах «Пространство и язык», «Литература и пространство» Ж. Женетт указывает на четыре способа, по его мнению, характеризующие литературу как пространственное искусство. Он выделяет: пространственность языка, письма, фигур и литературы. Особый интерес для нашего исследования представляет третий способ – пространственность фигур, под которой Женетт понимает семантическое пространство между буквальным и фигуральным смыслами в смысловой толще текста. При анализе драмы имеют значение две базовые фигуры – метонимия и ирония. Сущность метонимии для драмы заключается в том, что пространство сцены «метонимически означает другие пространства через смежность с ними – пространства, куда можно уйти и откуда можно ожидать, с надеждой или тревогой, прибытия других персонажей»<sup>286</sup>. На метонимии основаны коммуникативные отношения сцена/зритель (пьеса/читатель), состоящие из пространства сцены и пространства зрительного зала. Выявить смежные пространства внутри самого драматического произведения позволяет прием подслушивания, когда о намерениях интригана узнают другие действующие лица. А. В. Николаев сравнивает подобные соседние пространства «с перспективой в живописи», подобно которой в драме «подслушивание – способ преодолеть замкнутость пространства сцены, приобрести нарративную

<sup>285</sup> Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 123.

<sup>286</sup> Николаев А.В. Пространство языка и речи в драме: дополненная поэтика // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 59.

протяженность вместо необходимой драматической дискретности». Перспектива характерна также для иронии, где в роли подслушивающего находится уже не персонаж, а зритель, отделенный от происходящего четвертой стеной (сцены или книги) и потому не имеющий возможности нарушить ход действия. Ирония раскрывает возможности точки зрения как способа переключаться между внешней (зрителя) и внутренней (персонажа) точками зрения.

В картинах и сценах, берущих начало от физиологического очерка, драматургия исследует внутренние и внешние проявления человека в точке наивысшего напряжения. Субстанциональный конфликт реалистических пьес обычно зарождается гораздо раньше воплощаемого на сцене и требует внимательного прочтения. Это отличает эпическую пьесу от старинной драматургии с локальным типом конфликта, находящим свое начало и завершение на глазах у зрителя, через стремительное движение сюжетных перипетий. Исследователи, в частности Т. В. Чайкина, неоднократно отмечали: коллизия в пьесах Островского «продолжается и после того, как опущен занавес»<sup>287</sup>. Для приближения обстоятельств, характеризующих субстанциональный конфликт, необходим элемент статичности, медленности. Понимание особенностей функционирования ретардирующих элементов невозможно без обращения к категории времени. Авторитетный исследователь пространственно-временного аспекта в искусстве А. Я. Гуревич справедливо полагает: «Мало найдется показателей <...>, которые в такой же степени характеризовали бы <...> сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам»<sup>288</sup>. Идея о доминировании временного начала в литературе принадлежит Г. Э. Лессингу. М. М. Бахтин, на которого мы опираемся в дальнейшем, утверждал, что время в мире художественного произведения неразрывно связано с пространством, предложив термин *хронотоп* (букв. с греч. – «времяпространство») для обозначения данной зависимости. Ю. М. Лотман активно разрабатывал понятие

<sup>287</sup> Чайкина Т.В. «Шутники» А. Н. Островского как пьеса- картина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16, № 1. С. 65.

<sup>288</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 103.

локуса, понимая под ним социокультурно значимые пространства, предполагающие определенный круг устойчивых ситуаций и мотивов (локусы леса, степи, улицы, подвала и др.)<sup>289</sup>. Драматургию, как и эпос, характеризует «сочетание пространственно-временных образов с разными “системами отсчета” в связи с различием точек зрения и кругозоров персонажей»<sup>290</sup>. Так, художественный текст образует некую раздробленность на уровне фокализации, однако на уровне генерализации обнаруживается пространственно-временная целостность, собранная в единую картину мира произведения. Т. В. Котович пишет: «Изменение временной координаты означает, как правило, изменение духовного содержания событий»<sup>291</sup>. Любые изменения во времени или пространстве происходят на границе эпизодов текста, контуры которых не всегда четко очерчены за счет появления свободных мотивов. Внесобытийный эпизод индексирует хронотоп пьесы, способствуя ее растяжению во времени. Л. Кепник, анализируя концепцию искусственного замедления жизни средствами разных художественных практик, отмечает, что с позиции модернистской эстетики медленного настоящего – это «сфера противоречащих друг другу логик и неоднородных потоков времени, где пространство переживается как территория разноголосых сюжетов и маршрутов, а не фиксированных и неизменных свойств, территория, которую невозможно охватить в рамках одного протекающего во времени процесса»<sup>292</sup>. В связи с особенностями материала исследования необходимо обратить внимание, что сценический «хронотоп, заложенный в пьесе, видоизменяется и продолжает усложняться хотя бы за счет новых наслоений – хронотопа представления и театра в целом <...>»<sup>293</sup>.

Подробный анализ типов хронотопа в театре проведен Т. В. Котович. Исследователь выделяет следующие виды хронотопа в соответствии с историческими эпохами развития театра:

<sup>289</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 253.

<sup>290</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 288.

<sup>291</sup> Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2007. Т. 6. С. 193.

<sup>292</sup> Кепник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 53.

<sup>293</sup> Сальникова Е., Дмитриевский В., Крутоус В. О многосложности театрального хронотопа спектакля // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 3-4. С. 445.

1. Космологический (характерен для античности, с доминированием пространства над временем);
2. Спиритуальный (в средневековье также главная роль отведена пространству, а время значимо только на фоне вечности);
3. Антропоцентрический (эпоха Возрождения актуализирует античные тенденции зависимости времени от пространства, его сюжетной обусловленности);
4. Рационалистический (пространство и время остаются событийными, однако «усиливается внимание к причинно-следственным и психологическим нюансам», возникает ассоциативное время);
5. Модернистский (эпоха режиссерского театра на рубеже XIX-XX вв. акцентирует субъективность времени и пространства);
6. Постмодернистский (перформативные практики конца XX в. определяют преобладание над пространством категории «времени как внутреннего развития души персонажа, его памяти и осмысления судьбы») <sup>294</sup>.

Таким образом, заметна постепенная смена доминанты в пространственно-временной парадигме театра – от пространства ко времени. Стало очевидным, что именно время проектирует драматическое пространство, и чтобы освоить структуру последнего, необходим анализ его формирования во времени. Интересно известное наблюдение В. Беньямина о бессмысленности часов в спектакле: «Идущие часы на сцене всегда будут только раздражать. Их роль – измерение времени – не может быть предоставлена им в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе» <sup>295</sup>. В этом замечании ярко демонстрируется суть театральной условности. По аналогии с тем, что астрономическое время не равно сценическому, о любых визуальных знаках (в том числе времени) в пьесе мы можем узнать либо в интерпретации акторов, (с учетом ненадежной фокализации), либо из ремарок.

<sup>294</sup> Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2007. Т. 6. С. 212.

<sup>295</sup> Беньямин В. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения: сб. ст. РГГУ, 2012. С. 211.

Для произведений эпохи классицизма пространство и время интересны, прежде всего, со стороны рационально-познавательного начала искусства в противовес его игровой, креативной основе. Характерным признаком классицистической драматургии, продолжающей тенденции Ренессанса, является стремление воспроизвести конкретное пространство и его свести в «структурную, но и функциональную схожесть живописности с линейной перспективой»<sup>296</sup>. Характер персонажа в строго регламентированных пространственно-временных рамках, с соблюдением трех единств, статичен и оправдывает принцип главенства разума ради идеалов истины в драматическом конфликте долга и чувства (согласно основным идеям философии Р. Декарта).

Эпоха модернизма в театре ярко проявилась в двух полярных тенденциях – поворотом художественного пространства *во внутрь* в драматургии А. П. Чехова и режиссуре К. С. Станиславского, с интересом к психологическому исследованию персонажа как личности, а также *вовне* – к исследованию возможностей формы в драматургии Б. Брехта и режиссерских экспериментах В. Э. Мейерхольда, что было возможным только при организующей роли художественного времени, наметив путь от фиксированной зрительской точки зрения к множественности позиции наблюдателя. Внутреннее действие (как и внешнее с новой позицией наблюдателя) «выявляет эпический пласт вечных, глубинных, философских проблем» и «позволяет внести в драму эпическое начало, т.е. проблематику, не выявляющуюся прямо в самом действии драмы, но придающую ей полисемантический смысл»<sup>297</sup>.

Исследователи часто упускают из вида невозможность смены художественной парадигмы в один момент, пропуская переходный период от рационализма к модернизму. На наш взгляд, в русской театральной традиции он произошел в творчестве А. Н. Островского, объединившем типичную для драмы событийность с субъективным началом. Категории времени и пространства представляются нам ключом, который позволит провести анализ функции

---

<sup>296</sup> Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2007. Т. 6. С. 203.

<sup>297</sup> Ерофеева Н.Е. Драма на перекрестках эпох. Омск: издательский центр КАН, 2025. С. 102.

индексальной ретардации на материале эпической драматургии. Известно, что опора драмы на эпический род литературы помогала придать изображаемому реалистический характер за счет усложнения хронотопа. Процесс эпизации актуализировал возможность преодоления ограничений времени и пространства в драматургии. Ф. В. Шеллинг писал: «В эпосе развертывание целиком включается в сюжет, который вечно подвижен, а элемент покоя включен в форму изображения, как в картине, где непрерывно развивающийся процесс делается неподвижным лишь в изображении <...> в этом причина той подлежащей еще и дальнейшему объяснению особенности эпоса, что для него и мгновение ценно, что он не спешит именно потому, что субъект пребывает в покое, как бы не захвачен временем, пребывает вне времени»<sup>298</sup>. Пересечение в пьесе разных времен (реального и ирреального, настоящего и прошлого и др.) создает эпическую непрерывность. Причина подобного столкновения – в эпизодической природе структуры драмы, а средство – во введении внесценического времени и пространства. Важной чертой эпизода является единство места и времени, охраняемое теорией драмы с давних времен. Под внесценическим временем и внесценическим пространством мы понимаем событие, о котором лишь косвенно указано в монологе, диалоге или ремарке. О сущности эпического времени применительно к творчеству А. П. Чехова очень точно пишет Б. И. Зингерман: «Сквозь финальные события, совершающиеся в данный момент, у нас на глазах, – сквозь настоящее время – проступает у Чехова другое время, обнимающее все прошлое и будущее действующих лиц»<sup>299</sup>.

Наличие в пьесе ретроспективы в прошлое героев, вынесенной за пределы драматического действия, свойственно аналитической композиции. Такова драматургия Г. Ибсена, сближающая его творчество с античными авторами. Внесценическое время и пространство не только влияет на ход событий, изображенных в пьесе непосредственно, но и предполагает присутствие внесценических персонажей. Внесценические персонажи, находящиеся вне рамок

<sup>298</sup> Шеллинг Ф.В.Й. *Философия искусства* / Пер. с нем. П.С. Попова. СПб.: Алетейя. 1996. С. 355.

<sup>299</sup> Зингерман Б.И. *Театр Чехова и его мировое значение*. М.: РИК Русанова, 2001. С. 26.

драматического действия, задают ему эмоциональную тональность, особенно в драматургии XX в. (например, в монодрамах). Введение информации о внесценических событиях актуализирует сюжетные и свободные мотивы в произведении. Соотношение сценического и внесценического пространства и времени в драматическом произведении составляет значимый нюанс сюжетной композиции. При ритмическом сочетании связанных и свободных мотивов в пьесе заметим, что последние нередко актуализируются за счет включения именно внесценического хронотопа.

Введение в текст пьесы декоративных элементов, экфрасисов, тесно связано с образностью. О. Фрейденберг и Б. Кассен связывают понятие экфрасиса с категорией метафоры. Экфрастический тезаурус Островского шире традиционных определений данного понятия: в эпической драматургии писателя органично сочетаются статика и динамика, взаимно усиливающие надтекстовую смысловую нагрузку. Нарушение единства места и времени в сюжете произведения происходит благодаря *ретардации*, которая позволяет драматургу проникать в суть вещей, сохраняя театральную действенность. Как было сказано выше, следует различать ретардацию событийную от ретардации индексальной: ее сущность зависит от коммуникативной установки по отношению к адресату текста. Так, событийная ретардация обычно появляется в четвертом действии перед кульминацией как некое событие, уводящее от известной развязки, и потому призвана усилить напряжение ожидания. чего не скажешь о ретардации индексальной. Последняя обусловлена рецептивным «этосом покоя»<sup>300</sup> и более сосредоточена на демонстрации характеров персонажей, а потому может относительно равномерно располагаться в разных частях действия, а также в раме текста.

П. Пави утверждает: «Действие прекратится лишь тогда, когда персонаж обретет свое первоначальное состояние или достигнет положения, при котором его конфликт исчерпан»<sup>301</sup>. Следуя этой логике, в драматургии чеховского типа

<sup>300</sup> Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. С. 195-197.

<sup>301</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 228.

действие не прекращается никогда, чему причиной отсутствие развязки. Конфликт не может быть разрешен и путем обретения героем изначального состояния: внутренние изменения необратимы и несут за собой виток новых событий, устремленность в будущее. Категория состояния часто фигурирует в фиксирующей разные состояния живописи, а И. Гете предлагал: «Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами»<sup>302</sup>. Х.-Т. Леман делает вывод, что «та категория, которая соответствует новому театру, – это не действие, но состояния»<sup>303</sup>. Содержательная характеристика персонажей через статический мотив позволяет наделять внутритекстовое пространство в драматургии Островского чертами живописного за счет введения пограничных по отношению к картинам образов и мотивов.

Визуальное начало в пьесе определяется через присутствие в тексте графических маркеров («pictorial markers», в терминологии Л. Лувель), которые отвечают за кодировку визуального образа: лексика, цветообразы, цитаты и аллюзии на произведения изобразительного искусства, рамочные эффекты, приостановка времени и др. Живые картины «provide narrative elements combining description and plot, and generating an action whose origin and consequences <...> have to be imagined»<sup>304</sup>: «содержат повествовательные элементы, сочетающие описание и сюжет и порождающие действие, происхождение и последствия которого <...> необходимо представить» (перевод наш. – А. Л.). Живописность представлена в картинах и сценах за счет того, что сюжетная ретардация происходит не на уровне события (уводящего от развязки перед кульминацией в традиционной драме), а на уровне вставных нарративов персонажей по ходу развития действия. Действенное слово в эпической пьесе вытесняется словом рефлексивным, «осмысляющим и выражающим переживания героя»<sup>305</sup>. Неслучайно картинные пьесы Г. Стайн считались несценичными из-за своей близости к драме для чтения. То же

<sup>302</sup> Гете И.В. Правила для актеров. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1950. С. 714.

<sup>303</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Перевод с нем. М.: ABCdesign, 2013. С. 106.

<sup>304</sup> Louvel L. Poetics of the Iconotext / Edited by Karen Jacobs, transl. by Laurence Petit. Burlington, VT: Ashgate, 2011. P. 95.

<sup>305</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Культурология. 2012. № 1(60). С. 162.

происходило и с драматургией Островского при попытке ее постановки для европейской публики, воспитанной на французской *хорошо сделанной драме*. Картины Островского близки к сюжетной живописи за счет особых отношений с пространством, включающим описательные бытовые и характерологические подробности, приглушающие интригу.

В. Е. Хализев, анализируя значение для драмы сценических эпизодов, по поводу неаристотелевской драматургии заметил: «Сценическая жизнь героев становится житейски недостоверной теперь уже не за счет гиперболизма событий и переживаний, <...> но главным образом вследствие “выходов из роли”, обращений к публике, из-за частых, внезапных перемещений действия во времени и пространстве»<sup>306</sup>. Относительная статичность сюжета с его сосредоточенностью на характерах достигается благодаря введению в текст индексальной ретардации. Авторы драматических картин таким образом могли емко характеризовать социальную среду через частный случай или конкретное лицо.

В пьесах малого жанра Островский разрушает технику скрупулезного воспроизведения действительности, останавливаясь только на театрально-перспективных эпизодах. При этом для картин и сцен драматурга характерен хронотоп «здесь и сейчас», представляющий будничную жизнь, которой не всегда удовлетворены герои. Нередко персонажи пытаются выйти за ее рамки и тем самым создают второе художественное пространство-убежище, более счастливое, при помощи воображения, снов, гадания. Творчество Островского тяготеет к развернутой экспозиции, растягивающей временные рамки действия. Помимо ретроспективы в прошлое, время пьесы расширяется в ретардирующие моменты, дающие исчерпывающую информацию о характерах. Это может происходить как в результате самохарактеристики персонажей через монолог, так и в диалогическом взаимодействии с другими героями. Для сцен и картин, далеких от традиционной драматической динамики, наиболее типичным является *досужий разговор*.

---

<sup>306</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 86.

Перейдем к анализу конкретных примеров индексальной ретардации разных уровней на материале картин и сцен Островского, пользуясь классификацией, разработанной нами путем анализа и синтеза существующих в нарратологии концепций замедления в литературном тексте.

Сквозным мотивом в бальзаминовской трилогии (картины «Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся – чужая не приставай», «Женитьба Бальзаминова») проходит необразованность Мишеньки, его сентиментальная вера в сны и приметы. Это обстоятельство прямо вытекает из особенностей драматического пространства – *«сторона глухая, народ темный»*. Центральное событие в каждой из пьес трилогии окружено индексальными ретардациями. Так, в картине «Праздничный сон – до обеда» (1857) дома у Бальзаминовых после визита свахи переполох:

Матрена. Ведь крандаш у тебя все равно что у солдата ружье. Так нешто солдаты ружья теряют?

Бальзаминов. Какой я писарь! Я скоро барин буду.

Матрена. Ты барин? Непохоже.

Бальзаминов. А вот увидишь, как триста тысяч получу.

Матрена. Триста тысяч! Не верю. У кого ж это такие деньги бешеные, чтоб за тебя триста тысяч дали. Да ты их счастье-то не умеешь (т. 2, с. 120).

Метафорические остроты Матрены декоративны по отношению к основному сюжету о смотринах у Ничкиных, но без них образ Мишеньки был бы неполным. Простодушная служанка как глас объективной реальности противопоставлена праздным хозяевам дома, подчеркивая внутреннее единство пьесы. В произведениях Островского нередко можно встретить комических слуг, исторически восходящих к импровизациям итальянских *дзанни* (итал. *zanni*, образовано от имени *Gianni*), веселящих публику грубыми проделками. Во времена расцвета комедии дель арте маски «были столпами, на которых покоился успех и залог популярности»<sup>307</sup> народного театра, поэтому позднее их активно использовали и в заранее написанном репертуаре (например, К. Гольдони). Комические слуги у русского драматурга не подражательны по отношению к европейским маскам: они соответствуют нравам и бытовому укладу купеческого

<sup>307</sup> Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: NAVONA, 2017. С. 76.

Замоскворечья XIX в. благодаря особой языковой манере окраины, снисходительно-покровительственной поведенческой стратегии.

В завязке картины «Свои собаки грызутся – чужая не приставай» (1861) Мишенька учит умные слова для приятного общения с барышнями. Диалог указывает на поверхностное образование персонажей, смешных в своей попытке неумелой маскировки:

Бальзамина. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, - как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше сказать по-французски: «Гольтепа!»

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзамина. А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, - это «асаже» называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...

Бальзамина. Дай только припомнить, а то я много знаю (т. 2, с. 327).

Неуемная мечта о богатстве, являющегося для персонажей синонимом счастья, доминирует в желании Мишеньки не только говорить, но и выглядеть по последней моде. В навязчивом стремлении понравиться взыскательной девушке из хорошей семьи герой чуть не завил уши «а ля полька» в экспозиции первой части трилогии.

В картине «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзамина)» (1861) «облако» мечты заносит Мишеньку к стезе военного, о которой он задумался накануне встречи с Белотеловой. Но его нежный, почти девичий, склад ума, очевидно идущий от женского воспитания, выдает трепетное отношение к снам. Вторая реальность проецирует разрыв желаемого персонажей с действительностью, на что косвенно указывают емкие, ближе к сказочным, характеристики внешности действующих лиц:

Бальзамина. Разве ты что-нибудь во сне видел?

Бальзаминов. Да помилуйте! на самом интересном месте! Вдруг вижу я, маменька, будто иду я по саду; навстречу мне идет дама красоты необыкновенной и говорит: «Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю!» Тут, как на смех, Матрена меня и разбудила. Как обидно! Что бы ей хоть немного погодить? Уж очень мне интересно, что бы у нас дальше-то было. Вы не поверите, маменька, как мне хочется доглядеть этот сон. Разве уснуть опять? Пойду усну. Да ведь, пожалуй, не приснится (т. 2, с. 348).

Герой, пытающийся остановить время, постоянно изображается после сна или в периоды мечтательности. Повествовательные монологи Бальзамина о грезах во сне и наяву в разных частях трилогии являются важным средством

включения в действие ситуаций, происходящих за сценой. Движение и преображение в барина происходит для Мишеньки только в ирреальном пространстве, тогда как его будничная реальность остается неизменной. Элементы мироздания в речи Бальзамина о приметах также представлены в его целостности и статике. В частности, реплики Ничкиной, на которую после обеда «разморин такой нападет, не глядела б ни на что!», утверждают семантику отсутствия значимого движения.

В сценах «Утро молодого человека» (1850) актуализируется образ проворного слуги. Лакей Иван раньше служил у высокопоставленных лиц, поэтому Недопекин доверяет его советам в вопросах моды и благородных порядков:

Гришка. Вон у Яшки-то княжеского штаны-то вот тут с пуговками.

Недопекин. Иван, какие там еще пуговики?

Иван. Это так точно; это грума называется.

Недопекин. Ну так ты вели ему сделать.

Иван. Это грума; а то вот вместо кучера во фрак сажают — так это жокей (т. 1, с. 164).

Интересно, что у самого Недопекина в коротком эпизоде завтрака мало реплик: персонажа характеризуют другие действующие лица через ретардирующие диалоги, что отличает творчество Островского. Лисавский, Смуров, слуги прямо или косвенно указывают на излишнюю доверчивость беззаботного Сенечки.

Характеры в сценах «Поздняя любовь» (1874) раскрываются через увлечения действующих лиц. Так, услужливая Шаблова делает «серьезное дело», гадая импульсивной Лебедкиной на поклонников. Гадальные карты, заменяющие внешний образ внесценического персонажа, расширяют рамки текста до воображаемого портрета. Как и сны, карты связаны с визуальной культурой посредством зрительного восприятия. Динамические портреты загадочных трефового и червонного королей представлены в завязке и финале пьесы, закольцовывая линию кокетливой барыни:

Шаблова. Опять на трефового?

Лебедкина. Нет, ну его! Надоел. Не знаю, какой его масти-то положить.

Шаблова. Разношерстный, что ли?

Лебедкина. Усы другого цвету.

Шаблова. Да какого ты ни изобрази, какой бы он шерсти ни был, хоть и в колоде такой не найдешь, я для тебя все-таки гадать буду. Рыжему червонному королю черные усы выведу и загадаю (т. 4, с. 58).

О сознательном использовании ретардации в сюжете пьесы свидетельствует ответ А. Н. Островского Ф. А. Бурдину от 29 октября 1873 г.: «Ты еще находишь ошибку в том, что после окончания пьесы идет разговор о картах; да помилуй, ради бога! Это обыкновенный, вековой классический прием, ты его найдешь и у испанцев и у Шекспира» (т. 11, с. 441).

В пьесе «Воспитанница» (1859) индексальная ретардация наблюдается в длительной сцене чаепития, решающей для судьбы Нади. Визуальный образ омута возникает в досужем разговоре ключницы с приживалкой, утрирующей тяжесть своего положения:

Гавриловна. Лучше бы вы чужих-то грехов не трогали. А то помирать собираетесь, а чужие грехи пересуживаете. Нешто вы не боитесь?

Василиса Перегриновна. Чего бояться? Чего мне бояться?

Гавриловна. А того, что с крючком-то сидит. Уж он, чай, поджидает.

Василиса Перегриновна. Где я! Где я! Боже мой! Точно я в омуте каком, изверги... (т. 2, с. 179)

Любовная сцена Нади и Леонида на пруду продолжает пространственный мотив омута, затянувшего девушку на ложный путь. Тема женских «падений» (в связи с чем примечательно заглавие романа И. А. Гончарова «Обрыв»), разрабатываемая русскими писателями со времен карамзинской «Бедной Лизы», существовала преимущественно в эпической литературе. Островский одним из первых перенес данную проблематику на сцену. После «Воспитанницы» драматург неоднократно обращался к этой теме, раскрывая разные характеры в сходных обстоятельствах выбора: в пьесах «Гроза», «Бесприданница», «Таланты и поклонники».

Индексальная ретардация в пьесах малого жанра Островского нередко проявляется в композиционном параллелизме, что скорее типично для романа. Это обстоятельство подтверждает тот факт, что при работе над картинами «Не сошлись характерами!» (1858), Островский изначально хотел воплотить их в одном из жанров эпоса – повести или очерка, но передумал и переработал произведение в драматическую форму. В пределах действия параллелизм проявляется в разговоре двух слуг, показывая отношение мужчин к женщинам на уровне конкретного сословия:

1-й кучер. Я кучер, понимаешь ты это? Я свое дело правлю. А ты что? Типун-дворянка! Тонко ходите, чулки отморозите! Значит, ты его (показывая на самовар) и волоки.

Матрена. Да ведь в нем пудов пять будет, где ж девке его стащить! (т. 2, с. 151)

Комический гротеск заключен в манере второстепенных персонажей держаться и разговаривать: речь героев актуализирует субъективное динамическое портретирование оппонентов через взаимные колкости про «рыло» кучера, позавидовавшего «жиру» Матрены. Для театрального зрителя, не нуждающегося в описании внешности героев, эти характеристики несут психологический подтекст, возвращая к незамысловатому грубому юмору народного театра. Кроме того, в пьесе постоянно присутствуют разговоры второстепенных персонажей (кучеров, домашних слуг), не связанные прямо с основным сюжетом, но дающие зрителю представление о мире за пределами сцены.

За обозначенной словесной перепалкой слуг следуют праздные рассуждения Улиты Никитишны об удачном замужестве, раздражающие практичного Карпа Карпыча. Несмотря на более высокое социальное положение персонажей, патриархальная иерархия взаимоотношений идентична предыдущему эпизоду. Двойничество пар носит явно смеховой пародийный характер:

Улита Никитишна. Да я так... Вот кабы Серафимочка замуж вышла, так уж сшила бы себе, кажется... Все дамы носят.

Карп Карпыч. А ты нешто дама?

Улита Никитишна. Обнаковенно дама.

Карп Карпыч. Да вот можешь ты чувствовать, не могу я слышать этого слова... когда ты себя дамой называешь (т. 2, с. 152).

«Легкий, увлекательный» характер Пульхерии Андреевны из картин «Старый друг лучше новых двух» (1860) проявляется в ее повествовательной речи о городских пересудах, создавая у зрителя ощущение эпической дистанцированности от основного действия. Вместо драматического показа текущих событий в пьесе рассказывается об уже совершившихся фактах, требующих переосмысления и нравственной оценки:

Пульхерия Андреевна. У нас хоть по крайней мере этого нет. А у Чепчуговых вчера история-то вышла: мне кухарка их сегодня на рынке сказывала, — вот так уж комедия!

Татьяна Никоновна. Что же такое?

Пульхерия Андреевна. Сила-то, что ли, у ней не берет, так она какую же штуку придумала: взяла да мужу вареньем и лицо и бороду и вымазала. Насилу отмыли. Ну, скажите, на что это похоже! (т. 2, с. 300)

Внесюжетные элементы у Островского нередко создают видимость остановки в развитии действия, но в структурном отношении при сопоставлении эпизодов, напротив, способствуют его движению. Подобные рефлексивные образы становятся движущей силой, подталкивающей развитие драматического действия: уловка Оленьки против бесхитростного Васютина предвосхищена женскими разговорами в экспозиции. В пьесе также есть семиотический посредник между словом и изображением – рисунок.

Пьесы Островского тяготеют к ретардирующим повторам, усиливающим комический эффект от нарратива. В сценах «Не все коту масленица» (1871) мистифицированные угрозы-обманы Ипполита сначала в сцене с Феоней, потом – с дядюшкой, не несут реальной физической угрозы его жизни:

Ипполит. Всеми конец, — прощай навек!

Феона. Неужто оставить нас хочешь?

Ипполит. И даже — так, что глаза закроются навек, и сердце биться перестанет.

Феона. Что ты говоришь только! Нескладный!

Ипполит (печально качая головой). Черный ворон, что ты вьешься над моею головой!

Феона. Да батюшки! В уме ли ты?

Ипполит. Всеми конец, прости навек (т. 3, с. 372).

Для уверенности в успехе шантажа вынужденный плут сперва пробует свои силы на ключнице. «Игра ума», выразившаяся в цитатах и реминисценциях, позволила робкому Ипполиту хитростью добиться от скупого Ахова заслуженного вознаграждения, необходимого для свадьбы с Агнией. И. А. Овчинина предполагает, что их основой явились «трактирные песни, жестокие романсы», которыми Ипполит «пользуется как готовыми формулами, чтобы выразить своё тяжёлое внутреннее состояние»<sup>308</sup>.

Троекратные обманы зрения происходят в пьесе через повторы в докладе забывчивой кухарки Кругловых о посетителях дома и снимают драматическое напряжение перед визитом высокомерного Ахова:

Маланья (говорит медленно). Шла я тут-то по вулице...

Круглова. Так что ж?

Маланья. Так он... Как его?

Круглова. Кто, он-то?

Маланья. Как, бишь, его?.. В суседах-то...

<sup>308</sup> Овчинина И.А. «Эта вещь писана для знатоков» (пьеса А. Н. Островского «Не всё коту масленица») // Вестник Костромского государственного университета. 2020 Т. 26, № 4 С. 85.

Круглова. Что же?

Маланья. Да нешто их тут всех... Много их. Такой черноватый...

Круглова. Седой, что ли?

Маланья. Да, седой. Что я!.. А я черноватый... (т. 3, с. 341)

Зрение Маланьи не столько фактическое, сколько субъективно-оценивающее. Богатый купец Ахов представляется Маланье черноватым в эпизодах сватовства к Агнии, когда он пытается казаться для окружающих молодым. В развязке пьесы Ермил Зотыч уже действительный *«дединька сединький»*, а темноволосый Ипполит, напротив, стал *«беловатый»* – после делового визита к дядюшке герой, наконец, психологически повзрослел, преобразившись из робкого юноши в ответственного мужчину. Образ зеркала, в которое смотрится молодой приказчик перед кульминацией, фиксирует значимый момент раздвоения героя на до и после. Меткими штрихами Островский, подобно художнику, изменяет цветообразы главных действующих лиц в зависимости от их внутреннего перевоплощения.

В развязке небольшого драматического этюда *«Неожиданный случай»* (1850) тоже есть комические повторы: это затянувшееся прощание Дружнина и Розового с понравившейся обоим женщиной. Соблюдая простую вежливость при переходе из комнат в переднюю, друзья незаметно для себя включают в соревнование за внимание дамы:

Дружнин (из передней). Не простудитесь, Софья Антоновна! Прощайте-с.

Розовый (тоже из передней). Прощайте!

Дружнин (подходя к двери). Прощайте, Софья Антоновна. Так я завтра чем свет-с! (т. 1, с. 191)

Именование Розовый в рамке текста указывает на стыдливость героя, которого уже в экспозиции *«в краску бросает»* из-за отсутствия контроля эмоций. Эпизод прощания в сильной позиции текста разоблачает перед зрителем истинные мотивы обиды бойкого Дружнина, попавшего под естественное обаяние Софьи Антоновны. Драматический этюд, заканчивающийся *«семейной картиной»* сватовства добродушного Розового, имеет все шансы на продолжение взаимоотношений героев в духе открытого соперничества.

В сценах *«Тяжелые дни»* (1863) Островский развивает тип честного чиновника, Василия Досуева, уже известного зрителю по комедии *«Доходное*

место» (1856). В экспозиции драматург вводит образ морской пучины как метафору московской периферии:

Досужев. Ну, я объяснюсь проще: я оставил службу и занимаюсь частными делами. А живу в той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах и что, по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит, плохо дело; где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне; где своя политика, и тоже получают депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилежащих. Одним словом, я живу в пучине (т. 2, с. 450).

Семантическая насыщенность образов достигает у Островского изобразительных масштабов. При этом незначительный случай, лежащий в основе пьесы, легко укладывается в вышеупомянутое резюме Досужева, поэтому классической интриги в пьесе нет. Время, растянутое ретроспективой, ретардирующими разговорами о вреде романов, усиливает закрытое пространство. Свободному мироощущению Кругловых резко противопоставлена картина мира Брусковых: мать и сын, находящиеся под гнетом властного Тита Титыча, постоянно приводят сравнения «арестант», «омут», «кандалы».

Мы перечислили основные виды ретардирующих элементов в произведениях Островского. Однако драматург использовал ретардацию гораздо шире и в своих больших пьесах, раздвигая традиционные рамки классических поэтик. В его творчестве органично сочетаются статика и динамика. Островский вводит индексальную ретардацию в пьесу посредством досужего разговора как особого типа диалога. Замедленное время в пьесах русского драматурга обычно тесно связано с закрытым пространством, что также сближает его творчество с сюжетной живописью. Таким образом, индексальная ретардация в картинах и сценах Островского служит для характеристики действующих лиц, приближая к зрителю их личностные особенности. Она может находиться в разных позициях текста одновременно, за счет чего придает пьесе живописную статичность и снимает традиционное драматическое напряжение. Развитие реализма в драме посредством романизации связано с постепенным переходом человека от мифологического сознания к научному. В литературе отразился процесс осмысления человеком прямой зависимости событий от характера, в противовес господствовавшей в классицистической драме власти рока, случайности. Малые

жанры картин и сцен интересовали Островского как способ раскрыть причины поступков персонажей через наблюдение за их внутренним миром, бытовой обстановкой, окружением, имеющими важное значение для формирования личности. Индексальная ретардация реализуется через внесюжетные элементы: повторы, параллелизм, цитаты и реминисценции, метафоры ирреального пространства (сознательные грезы и бессознательные сны), зрительные маркеры (зеркало, карты, образы воды и др.), цветообразы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ лингвистических, театроведческих, литературоведческих словарей показал новизну термина ретардация для теории литературы. Ретардация ассоциируется, в первую очередь, с эпосом. Об этой взаимосвязи свидетельствуют немногочисленные словарные статьи. Мы предлагаем использовать термин ретардация также применительно к произведениям драматического рода. Наше предложение основано на тенденции к нарративизации драмы, отмеченной современными исследователями (В. И. Тюпа, Г. А. Жиличева). Справедливо, что ретардация – сюжетный прием, а значит, может быть использована в любом сюжетном произведении, вне зависимости от его принадлежности к определенному роду литературы. Однако следует вспомнить, что драму от эпоса отличает особое назначение текстов первой. Если произведения эпоса написаны для чтения, то область применения драматургии предполагает также их постановку на сцене. Это формирует особую отобранность приемов для сюжета драмы, базирующемся на принципе действенности. Для любого сюжета главное заключается в его развитии, движении от завязки к развязке. Замедление действия за счет сюжетных подробностей, кажущееся естественным в эпосе, острее ощущается в драме. Таким образом, ретардация тесно связана с коммуникативной установкой текста. Антропоцентризм в науке обусловил внимание исследователей к проблемам, связанным с интерпретацией текста в ракурсе его эмоционально-эстетического воздействия на читателя. Корни данного процесса лежат в изменении восприятия реальности человеком вообще: от мифологизированной колыбели сознания к вероятностной научно-обоснованной картине мира. Связь драматургического текста с литературным и сценическим пространствами наделяет его сложной структурой с особым хронотопом.

Драме как роду литературы свойствен драматизм, ощущение приближающейся катастрофы и следующей за ней благополучной развязки. Это напрямую связано с типом конфликта в произведении. Поэтому эпос, потенциально охватывающий конфликты более широкого масштаба во всем их

многообразии, тяготеет к эпичности как идейно-эмоциональной категории. Однако подобное деление не является взаимоисключающим, и драме вполне может соответствовать эпическое мирозерцание. Теоретический анализ ретардации показал, что прием может служить как средство создания драматизма, так и эпичности в произведении. Нагляднее всего диалектику драматизма и эпичности можно проследить на примере драматического произведения путем обращения к понятию мотива. Мотив является одним из основных средств нарративного анализа. Эпическое содержание драматургии укладывается в понятие свободный мотив, предложенное в 1925 г. Б. В. Томашевским. В разных определениях мотива как литературоведческого понятия неизменно подчеркивается его повторяемость. В научном поле хорошо изучен связанный (сюжетный) мотив. Несмотря на это, в драматургии он все чаще конкурирует со свободным мотивом в качестве способа выражения авторской идеи, создания внутреннего единства произведения, что особенно ярко проявилось в драме для чтения XVIII–XIX вв. Интерес к сюжетным подробностям (или ретардациям) явился логичным продолжением известного разграничения, которое теоретики формальной школы (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.) проводили между понятиями фабулы и сюжета. Введение мотива в нарративную структуру произведения возможно при соотнесении его с точками зрения субъектов речи (повествователя, рассказчика, героя и пр.).

Перспективный целостный анализ общей композиции любого произведения возможен при прослеживании предметной и текстуальной композиций в их взаимодействии путем выявления доминирующей точки зрения. Традиционно в драматургии превалирует внутренняя точка зрения из-за отсутствия фигуры повествователя и плотной сцепки эпизодов за счет связанных мотивов. Романизация драмы в XIX веке способствовала введению в пьесу свободного мотива, под которым мы понимаем ретардацию. Ретардация открывает новый путь композиционного анализа драмы – с внешней точки зрения, значение которой как приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе остранения. В позиции наблюдателя, сравнимой с античным хором, преодолеваются недостатки внутренней точки зрения. Позиция наблюдения в драме доступна только лицу со

стороны, не участвующему в событии непосредственно. В качестве наблюдателей могут выступать второстепенные персонажи (с учетом ненадежной фокализации), рамочный субъект, чьи интерпретации, в том числе, представляют читателю визуальные знаки пьесы. Множественность точек зрения, ретардирующих действие в пьесе, способствует расширению конфликта до субстанционального масштаба, как в эпосе. Напротив, сосредоточенность действия на основных фигурах способствовала концентрации локального конфликта.

Ядро драматического произведения составляет действие (или фабула, по Аристотелю). В традиционной драме движение сюжета обусловлено интригой, которую ведет интриган (один или группа). Связь интриги и интригана строится на подходе к персонажу как к действующему лицу. Хитросплетения сюжета были интересны изолированно от характеров, не представляя ценности для понимания последних. Так, первостепенное значение в традиционной драме имеет диалог-поединок. В русской драматургии XIX века наметился иной тип действия, не зависящий от ухищрений интригана. Ослабление интриги на фоне интереса к персонажу как к личности способствовало появлению новых типов диалога – досужего разговора в драматургии А. Н. Островского, а позднее диалога глухих в творчестве А. П. Чехова. Их появление в пьесе сравнимо с введением монолога – действие ретардируется и вместе с тем обретает глубину. Ретардация позволяет читателю приблизиться к пониманию характеров, знакомство с которыми начинается с паратекста. С XIX века происходит постепенное изменение подхода драматургов к заголовочному комплексу, усилившееся в XX веке (Б. Шоу, Б. Брехт).

Явление романизации способствовало развитию психологизма в театре на рубеже XIX–XX вв. веков. Хотя в примитивном виде зародился он гораздо раньше – доказательством появления психологизма служат театральные *амплуа*, поддающиеся функциональной классификации (кокетка, комический старец и др.). В одном ряду с *амплуа* стоит *тип* (маленький человек, самодур, благородный разбойник и др.). Принципиальное отличие типа в том, что, в отличие от *амплуа*, он представляет собой не только некий типический образ, но и уникальный

характер одновременно. Эволюцию внутри типа можно проследить через наблюдение за менявшимися подходами к сюжету в претекстах с однотипными героями (например, Дон Жуан в трактовках Тирсо де Молины, Ж.-Б. Мольера, Дж. Г. Байрона, А. С. Пушкина). Вариативность типа обусловлена свободными мотивами в сюжете, по сути являющихся ретардацией. На достаточно поздних стадиях литературного процесса важной особенностью персонажа стало его внутреннее развитие.

В результате теоретического анализа мы пришли к выводу, что существуют необходимость в делении ретардации на два типа в связи с коммуникативной установкой драмы. Для удобства мы предлагаем провести терминологическую границу, отделив событийную ретардацию (создает напряжение ожидания) от индексальной (снимает его). Событийная ретардация – это прием, основанный на потенциальном влиянии на развитие сюжета, благодаря чему держит зрителя в напряжении и вне связи с конкретным сюжетом теряет свое значение. Событийная ретардация маскируется под связанный мотив, но по сути является свободным мотивом. Развязка позволяет выявить значение событийной ретардации, характерной для традиционной драмы. Индексальная ретардация – это прием, позволяющий уводить действие от прямой развития с целью придать сюжету глубину и общечеловеческое звучание. К индексальной ретардации мы относим ретроспективу, лирические отступления, повествование в рамке, а также экфрасис, вызывающий зрительные иллюзии. Индексальная ретардация является свободным мотивом, не претендующим на роль связанного мотива. Широкое распространение в драматургии индексальная ретардация получила с развитием реализма. Таким образом, ретардация относится к сюжету произведения вне зависимости от рода. Индексальная ретардация, представляющая главный интерес данной работы в связи с творчеством А. Н. Островского, требует более детального рассмотрения.

В работе нами была проведена оценка терминологического статуса композиционного приёма ретардации применительно к драме с учётом способов введения художественного приёма в пьесу; осуществлена попытка придать ретардации статус рабочего понятия с опорой на труды теоретиков

(А. Н. Веселовский, В. Б. Шкловский, Л. В. Чернец, Л. Г. Тютелова), предложив собственное определение, которое может служить надёжным инструментом анализа драматических произведений. Нами был доказан неопределённый статус понятия ретардации для теории драмы, в том числе из-за синонимичной многоголосицы в употреблении термина. В диссертации обоснованы сюжетные и внесюжетные способы введения ретардации в пьесу в тесной связи с приёмом остранения, а также намечены терминологические рамки для событийной и индексальной ретардации.

Драматизм и эпичность – две проблемы, решение которых в современном литературоведении позволяет определить специфику развития драмы в мировом литературном процессе. Привлечение к типологическому анализу пьес Скриба, Островского, Брехта на фоне односторонних контактных связей позволяет выявить сходства и различия техники драматургов при построении сюжета. Интересен вопрос о функции ретардации, нарушающей единство действия в пьесе, а также о влиянии ее места в композиции на зрительскую перцепцию. Одним из результатов исследования стало определение границ двух типов театра (карусель, планетарий), тяготеющих к полярным тенденциям эмоционального вовлечения реципиента. В оппозиции драматизм/эпичность выявлен диалогизм, обусловленный игровой природой театра. Определены способы введения индексальной ретардации в пьесу, среди которых ретроспектива, песенно-лирический комментарий к действию, сближающий поэтику Островского и Брехта. Мы пришли к выводу, что увеличение частотности использования приема ретардации в драме связано с развитием реализма и обусловлено противоречием, относящимся к временному плану пьесы и его отсроченному восприятию зрителем.

Распространенная в русской драматургии середины XIX века тема чиновничества представляет собой актуальный объект в рамках историко-литературного подхода и нарратологии. Комедия А. Н. Островского «Доходное место» (1856) в контексте пьес В. А. Соллогуба («Чиновник», 1856), Н. М. Львова («Свет не без добрых людей», 1857), А. А. Потехина («Мишура», 1858) рассмотрена с использованием структурно-семантического метода, позволившего

выявить и описать композиционный и персонажный уровни текста, их художественную специфику и идейно-концептуальную роль в произведении. Обосновано, что ретардация используется как в драматической, так и в эпической драме с поправкой на выполняемую в сюжете функцию: в первом случае она способствует усилению напряжения перед развязкой, а во втором – снимает его. В комедиях А. Н. Островского сквозная ретардация в нарративах второстепенных персонажей препятствует развитию интриги, акцентируя семантическое множество событий. Доказано, что в эпической пьесе индексальная ретардация размывает границы драматической ситуации, подчеркивает ее неопределенность, в связи с чем развязка пьесы может быть только формальной концовкой.

Индексальная ретардация играет важнейшую роль в художественном мире А. Н. Островского и широко распространена в его пьесах, что свидетельствует об интермедальности творчества писателя. Усиление интертекстуальных связей между литературой, театром, живописью и музыкой способствовало модификации традиционных жанров. В жанровом отношении Островский подчеркивал значимость охвата статичного пространства, называя свои комедии картинами, сценами и др. В целом, драматургия Островского выделяется субстанциональным конфликтом. Это связано с введением в пьесы ретроспективы, ретардирующей сюжет. Ретардация как акцент на отсутствии значимого движения в сюжете пьесы позволяет зрителю войти в изображаемое пространство с позиции дистанции. Рассмотрев художественное время и пространство (хронотоп) картин и сцен, а также полноценных пятиактных пьес четвертого периода творчества Островского, можно отметить обилие ретардаций в сюжетах. Внимание драматурга не к интриге, а к характерам действующих лиц обусловило частотность использования индексальной ретардации во вставных нарративах персонажей. Событийная ретардация, служащая усилению напряжения перед кульминацией пьесы, отличается от ретардации индексальной и больше соответствует традиционной драме. В эпической драматургии Островского индексальная ретардация служит маркером подчеркнутой расслабленности, вводит в круг повседневных интересов персонажей. Драматург ретардирует действие пьесы через внесюжетные элементы:

повторы, параллелизм, цитаты и реминисценции, а также сюжетные: метафоры ирреального пространства (сознательные грезы и бессознательные сны), зрительные маркеры (зеркало, карты, образы воды и др.), цветообразы. Сосредоточенность не на действии, но на состояниях как основной категории изобразительного искусства позволяет наделить внутритекстовое пространство в драматургии Островского чертами живописного.

Мы провели теоретический и практический анализ функционирования приема ретардации в драме. Для оценки терминологического статуса ретардации нами был рассмотрен корпус лингвистических, театроведческих и литературоведческих словарей. На основе полученных данных нами было предложено собственное определение ретардации в узком смысле для драмы. Несмотря на то, что ретардация как прием относится к сюжету произведения вне зависимости от рода, все же существуют основания рассматривать ее отдельно для драмы с учетом ее специфики. Особенности функционирования ретардации в драме обусловили также необходимость в делении ретардации на два типа. Впервые в литературоведении мы осуществили попытку разграничить ретардацию на событийную и индексальную в зависимости от коммуникативной установки по отношению к читателю. Событийная ретардация – это прием, основанный на потенциальном влиянии на развитие сюжета, благодаря чему держит зрителя в напряжении и вне связи с конкретным сюжетом теряет свое значение. Событийная ретардация маскируется под связанный мотив, но по сути является свободным мотивом. Развязка позволяет выявить значение событийной ретардации, характерной для традиционной драмы с перипетийной интригой. Индексальная ретардация – это прием, позволяющий уводить действие от прямой развития с целью придать сюжету глубину и общечеловеческое звучание. К индексальной ретардации мы относим ретроспективу, лирические отступления, повествование в рамке, а также экфрасис, вызывающий зрительные иллюзии. Индексальная ретардация является свободным мотивом, не претендующим на роль связанного мотива. Индексальная ретардация обретает свое значение с развитием реализма в связи с антропоцентризмом в искусстве. В частности, происходит расширение

способов введения ретардации в пьесу от сюжетных к внесюжетным. С XIX века драматургия отмечена тенденцией к нарративизации. Однако нарративы в драме на сегодняшний день остаются малоизученными. Проведенный нами системный анализ ретардации через исследование свободного мотива с привлечением понятия точки зрения открывает новые возможности для последовательного изучения нарративных возможностей драмы. С античности считалось, что действенность есть неразложимое смысловое ядро драмы. В нашей работе мы придерживаемся данной позиции. Несмотря на частотность индексальной ретардации, главным в пьесе остается действие. Типы действия традиционной и эпической драмы отличаются друг от друга. Доказательством тому является фигура интригана, служащая главным способом кумуляции сюжета. Проведенный в диссертационном исследовании анализ роли событийной и индексальной ретардации в драме позволил обнаружить разницу подходов драматургов к построению сюжета.

Анализ роли ретардации в творчестве А. Н. Островского и его современников позволяет приблизиться к решению проблемы преемственности русскоязычной драматургии рубежа XIX–XX вв. в плане построения действия. А. И. Журавлева, отмечая самобытность дарования А. Н. Островского, видит в творчестве русского драматурга «запоздалый русский эпос в форме театра»<sup>309</sup>. Характерной структурной приметой эпической драмы является ретардация. По определению Э. Л. Финк: «Эпическое начало в драме – это тенденция к преодолению ограничений времени и пространства драматического действия, расширению круга лиц, событий, бытового материала, психологических мотивировок»<sup>310</sup>.

Классическая формула театра гласит: А изображает В на глазах у С. Без театральной условности не существует театра, иначе отпадает необходимость в зрителе. Драматург для поддержания интереса зрителя традиционной драмы вкладывает в интригу тот смысл, который, по выражению Р. Барта, является «воплощенным вожделением»<sup>311</sup>. Событийная ретардация призвана усилить

<sup>309</sup> Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. С. 209.

<sup>310</sup> Финк Э.Л. Эпичность русской драмы // Вестник Самарского государственного университета. 2001. № 3. С. 112.

<sup>311</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 373.

напряжение зрителя до катарсической развязки. Примеры событийной ретардации мы находим в хорошо сделанной драме Э. Скриба. Концовки пьес А. Н. Островского редко являются полноценными развязками за счет намеченной сложной перспективы характеров и судеб. Индексальная ретардация позволяет Островскому вводить ретроспективу, за счет которой происходит преодоление традиционно авантюрного драматического времени, где «молот событий ничего не дробит и ничего не кует»<sup>312</sup>. Эпический хронотоп указывает на неисчерпываемость художественного мира отношениями действия – противодействия. Таким образом, индексальная ретардация в пьесах А. Островского связана с развитием реализма – через творческие индивидуальности А. Чехова, Г. Ибсена, Б. Шоу к Б. Брехту, развивавшими в драме эпическую составляющую.

Основной целью настоящей работы был анализ терминологического статуса ретардации в драме с учетом способов введения в пьесу, что и было сделано. В результате проведенного исследования обозначенная во «Введении» цель была достигнута благодаря реализации поставленных задач. В связи с принципиальным отличием двух типов ретардации было предложено их терминологическое разграничение на событийную и индексальную. Анализ роли ретардации в драме в связи с организацией хронотопа позволил выявить организующее начало времени в формировании пространства в драматургии А. Н. Островского. Наряду с анализом хронотопа, мы рассмотрели роль свободных мотивов в создании драматического сюжета. Способность персонажей пьес Островского переключаться на сферы, находящиеся за пределами основного конфликта, указывает на его эпический характер. Это усиливает тенденцию к нарративизации драмы.

Установление взаимосвязи места ретардации в композиции драматического произведения с влиянием на читательскую рецепцию, оценка способов введения художественного приема в пьесу, попытка придать ретардации в драме статус рабочего понятия – таковы основные теоретические проблемы проведенного

---

<sup>312</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 257.

диссертационного исследования, пути решения которых мы обозначили, опираясь главным образом на теорию мотива А. Н. Веселовского и типологию сценических эпизодов В. Е. Хализева. Показано, что ретардация – двухвидовое понятие, включающее событийную и индексальную ретардацию, которое по-разному реализуется в драматическом сюжете. Обращение к конкретному типу ретардации подразумевает определенную коммуникативную установку. Для событийной ретардации характерен драматизм, тревожное мироощущение, а для индексальной, напротив, эпическая расслабленность. Эмоциональная вовлеченность адресата текста в драматическое событие дает драматургу возможность управлять степенью его потенциальной вовлеченности в акт сотворчества. Режиссерские практики XX века активно исследовали эту сторону драматургии, осваивая новые подходы к постановке пьес со сложной эпической структурой. Вместе с тем предложенный нами способ выявления художественного приема ретардации на основе соотнесения с драматизмом и эпичностью доказал, что разные жанровые номинации относятся к разным идейно-эмоциональным категориям, поэтому опираться исключительно на содержательные особенности ретардации в произведении непродуктивно.

Подчеркнем, что ретардация любого типа реализуется в сюжете произведения только в качестве свободного мотива. Анализ свободного мотива как составляющей драматического сюжета показал, что всестороннее изучение мотива является перспективным направлением для дальнейших исследований. В частности, об этом свидетельствует активная работа российских ученых над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы<sup>313</sup>.

Исследование возможностей ретардации, прежде всего, связано с хронотопом. Любые изменения во времени или пространстве происходят на границе эпизодов текста, контуры которых не всегда четко очерчены за счет

---

<sup>313</sup> См.: 1. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. Вып. 1. 268 с. 2. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. № 2. Новосибирск, 1996. С. 52-55. 3. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов. Сюжет и мотив в контексте традиции / Под ред. Е. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. 268 с. 4. Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: [сб. науч. тр. / Институт филологии СО РАН; отв. ред. Е.Ю. Куликова]. Новосибирск, 2012. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 10. 299 с.

появления свободных мотивов. В настоящей работе замечена постепенная смена доминанты в пространственно-временной парадигме театра – от пространства ко времени. Во временном отношении индексальная ретардация в драме тяготеет к прошлому или будущему (нередко вымышленному) времени. Таким образом, ретроспектива в пьесах А. Островского актуализирует рассказывание (диегезис) вместо показывания (мимесис) как родового признака драмы. Сочетание настоящего и прошлого времен, череды быстрых сцен с медленными создает особый ритм, позволяющий поддерживать интерес зрителя.

Наряду с этим, анализ художественного приема ретардации позволил обнаружить, что графические маркеры в драматургии позволяют наделить внутритекстовое пространство в драматургии А. Н. Островского чертами живописного. В эпической драме живописность может проявляться через преобладание в тексте визуального компонента, обращенного к воображению как внутреннему зрению читателя. Это возможно благодаря введению в текст пьесы декоративных элементов, экфрасисов, тесно связанных с образностью. Как видно из исследования, индексальная ретардация в творчестве А. Островского получила развитие в драматургии XX века. Авторы исследовали возможности реализма и драматургии в целом (Г. Ибсен, А. Чехов, Б. Шоу, Б. Брехт). С развитием режиссуры во многом это было обусловлено интересом к борьбе за внимание театрального зрителя.

Подводя общий итог, отметим, что сделанные нами наблюдения и теоретико-методологические выводы могут быть учтены при дальнейшем типологическом изучении художественного приема ретардации на другом драматургическом материале. В связи с возрастающей нарративизацией драмы научная перспектива данной темы видится нам в расширении литературного материала, позволяющего полностью раскрыть потенциал ретардации с учетом предложенного инструментария.

**БИБЛИОГРАФИЯ****I. Источники****Материал исследования**

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т.2. М.: Правда, 1971. – 349 с.
2. Брехт Б. О театре. Сб. статей. / Перевод с нем. М.: Изд. иностр. лит., 1960. – 363 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1963–1965.
4. Обличители. Русские пьесы о чиновниках 1850-х годов: Соллогуб, Островский, Потехин. М.: Common place, 2019. – 400 с.
5. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство, 1972–1980.
6. Скриб Э. Пьесы / Пер. с фр. Вступ. статья и примеч. Е. Финкельштейн. М.: Искусство, 1960. – 720 с.

**II. Литература****Работы о драматургии и театре**

7. Абашева М. П., Спирина К.С. Роль нарратива в новейшей русской драматургии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, № 8. С. 2983–2989.
8. Алексеев М.П. Пейзаж и жанр у Островского // Островский А. Н. Сборник статей / Под ред. Б. В. Варнеке. Одесса, 1923. с. 125–160.
9. Андрианова Т.О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 35 (289). Философия. Социология. Культурология. Вып. 28. С. 91–94.
10. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. – 201 с.
11. Барбой Ю.М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 288–295.

12. Барбой Ю.М. Театральная форма и феномен драматического действия // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1, № 4. С. 247–250.
13. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М.: Высшая школа, 1989. – 160 с.
14. Ветловская В.Е. «Маленькие трагедии»: «Каменный гость» (Сцена I. Дон Гуан и Лепорелло) // Словесность и история. 2024. № 4. С. 7–29.
15. Виждан А.М. Роль нарратора как ключевой инстанции в развитии драматических событий в художественном тексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, № 6. С. 1718–1724.
16. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. – 664 с.
17. Гете И.В. Правила для актеров. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1950. – 763 с.
18. Гюнтер Х. Остранение – Брехт и Шкловский // Русская литература. № 2. С.-Петербург: Наука, 2009. С. 59–66.
19. Ермолаева Н.Л. А.Н. Островский, А.Ф. Писемский и А.А. Потехин. Творческие переключки // Социокультурное пространство Ивановского края: прошлое, настоящее, будущее: Сборник статей, материалов, эссе, Иваново, 06–09 февраля 2018 года. Иваново: Ивановский государственный университет, 2018. С. 42–53.
20. Ерофеева Н.Е. Драма на перекрестках эпох. Омск: издательский центр КАН, 2025. – 232 с.
21. Ефимов В.В. Летопись жизни и деятельности А. В. Луначарского (1917–1933 гг.): в 5 т. Т. 1. Душанбе: Изд-во Тадж. ун-та, 1992. – 577 с.
22. Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Шекспир и шекспировский театр в творчестве Сигизмунда Кржижановского // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21. №2. С. 217–235.
23. Жиличева Г.А., Жиличев П.Е. Событийная ретардация как основа абсурдистского дискурса (на материале произведений Д. Данилова) // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 182–196.

24. Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. – 216 с.
25. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. – 198 с.
26. Журавлева О. А. Драма для чтения XVIII-XIX вв. как явление романизации драматической формы // Новый филологический вестник. 2021. №4(59). С. 30–40.
27. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. – 392 с.
28. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. – 429 с.
29. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы: к постановке проблемы // Драма и Театр. Тверь. 2001. С. 5–16.
30. Ищук-Фадеева Н.И. Интрига / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Intrada, 2008. – С. 83.
31. Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Культурология. 2012. № 1(60). С. 153–171.
32. Кабыкина Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А. Н. Островский и А. П. Чехов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. – 26 с.
33. Картавцева И.В. Эпические включения в языке драматургического текста Б. Брехта // Гуманитарные и юридические исследования. 2018. № 3. С. 193–197.
34. Коленова М.Е. Театр как пространство коммуникации и языковые способы ее конституирования // Человек. Культура. Образование. 2024. № 4. С. 136–147.
35. Константинова А.В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4(39). С. 219–236.
36. Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2007. Т. 6. С. 191–213.
37. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) // Изв. РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67, № 4. С. 3–10.

38. Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М.: Искусство, 1976. – 527 с.
39. Лебедев Ю.В. Комедия А. Н. Островского «Бешеные деньги» в литературном процессе 1880-1890-х годов // Вестник КГУ. 2016. №1. С. 89–93.
40. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Перевод с нем. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
41. Луков Вл.А. Идеальный герой в европейской драме XIX века [Электронный ресурс] // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011. № 2 (март – апрель). URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov\\_Ideal\\_Protagonist/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Ideal_Protagonist/) (дата обращения: 15.05.2025).
42. Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: NAVONA, 2017. – 338 с.
43. Мосалева Г.В. Слово изображенное и изображающее: А. Н. Островский, Н. С. Лесков, И. С. Шмелев // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2019. Т. 29, вып. 6. С. 1012–1017.
44. Николаев А.В. Пространство языка и речи в драме: дополненная поэтика // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 492. С. 57–67.
45. Николина Н.А. Средства театрального кода и их функции в пьесах А.Н. Островского // Русский язык в школе. 2018. Т. 79, № 4. С. 48–52.
46. Овчинина И. А. Новые подходы к созданию Полного собрания сочинений и писем А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 3. С. 84–88.
47. Овчинина И.А. «Эта вещь писана для знатоков» (пьеса А. Н. Островского «Не всё коту масленица») // Вестник Костромского государственного университета. 2020 Т. 26, № 4 С. 83–88.
48. Петрова Н.Ю. Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) // Вестник МГПУ. Серия: Филология, теория языка, языковое образование. 2009. № 2 (4). С. 28–36.
49. Песочинский Н.В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26.

50. Романов Д.А. Комедия коммуникативных шаблонов: А.Н. Островский «Красавец-мужчина» // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2023. № 2 (49). С. 300–313.
51. Сальникова Е., Дмитриевский В., Крутоус В. О многосложности театрального хронотопа спектакля // Вопросы театра. Proscaenium. 2020. № 3-4. С. 440–457.
52. Серегин И.Н. Забытая статья о пьесах Лескова, Потехина и других // Литературное наследство. 1963. Т. 71. С. 133–144.
53. Скатов Н.Н. Создатель народного театра (А.Н. Островский) // Далекое и близкое. Москва: Современник, 1981. С. 150–174.
54. Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 412–435.
55. Тихомиров В.В. Комедия А.Н. Островского «Лес»: в поисках героя. Опыт комментария // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25, № 3. С. 84–88.
56. Тютелова Л.Г. Эпическое в «новой драме» рубежа XIX-XX веков // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 152–156.
57. Тютелова Л.Г. Проблема пространственной точки зрения в драме // Культура и текст. 2019. № 4(39). С. 41–53.
58. Тютелова Л.Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3(13). С. 35–42.
59. Филиппов-Чехов А.О. Петер Сонди о кризисе драмы // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2020. Т. 5, № 1. С. 128–141.
60. Финк Э.Л. Эпичность русской драмы // Вестник Самарского государственного университета. 2001. № 3. С. 111–119.
61. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. М.: «Play&Play» – «Канон+», 2015. – 376 с.
62. Фрадкин И.М. Бертольд Брехт: Путь и метод. М.: Наука, 1965. – 374 с.

63. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета. Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М.: Наука, 1988. С. 216–236.
64. Хайченко Е. От драмы к эпосу: внесценические персонажи // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. № 1/2. С. 376–403.
65. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. – 240 с.
66. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
67. Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1963. – 542 с.
68. Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. – 424 с.
69. Хорев В.А. С.И. Виткевич и русская революция // Лингвистика и методика в высшей школе. Вып. 4. Сборник статей. Гродно, 2012. С. 11–19.
70. Чайкина Т.В. «Шутники» А. Н. Островского как пьеса-картина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16, № 1. С. 62–65.
71. Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 68–77.
72. Чернец Л.В. Жанры пьес А.Н. Островского // Русская словесность. 2009. № 1. С. 11–20.
73. Чернец Л.В. О композиции пьес А.Н. Островского и ее эволюции // Щельковские чтения 2018. Кострома, 2019. С. 73–89.
74. Чернец Л.В. О развязках и концовках в пьесах А.Н. Островского // *Stephanos*. 2020. Вып. 5 (43). С. 9–17.
75. Шоу Б. О драме и театре / Пер. с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. – 640 с.
76. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна // Вопросы театра. 2016. № 1-2. С. 281–297.
77. Brook P. *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster, 1996. – 141 p.
78. Gassner J. *Form and Idea in Modern Theatre*. New York: Dryden, 1956. – 289 p.
79. Stein G. *What are Masterpieces*. N.Y.: Pitman Pub. Corp., 1970. – 104 p.
80. Wekwerth M. *Mut zum Genuss. Ein Brecht-Handbuch für Spieler, Zuschauer, Mitstreiter und Streiter*. Berlin, 2009. – 232 S.

**Общие работы по истории и теории литературы, языка и культуры**

81. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 445 с.
82. Аристотель. Поэтика / Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645–681.
83. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. №4. С 23–31.
84. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
85. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с.
86. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
87. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
88. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 444 с.
89. Беньямин В. Учение о подобию // Медиаэстетические произведения: сб. ст. РГГУ, 2012. – 287 с.
90. Буало Н. Поэтическое искусство. М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.
91. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. 8. С. 402–424.
92. Венедиктова Т.Д. Остранение в составе эстетического опыта: к прагматике литературного стиля // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2022. № 2. С. 140–150.
93. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
94. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1889. Вып. 5. – 494 С.
95. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Восточная лит., 1993. – 304 с.
96. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968-1973.

97. Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006/4. № 80. С. 9–29.
98. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
99. Гринцер П.А. Две эпохи литературных связей // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 7–67.
100. Грифцов Б.А. Теория романа. М.: Государственная академия художественных наук, 1927. – 152 с.
101. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 349 с.
102. Днепров В. Интеллектуальный роман Томаса Манна // Вопросы литературы. 1960. №2. С. 143–166.
103. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. – 431 с.
104. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
105. Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // Narratorium. 2020. № 14. [Электронный ресурс]. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 07.01.2025).
106. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
107. Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1946. С. 21–39.
108. Кепник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 344 с.
109. Коробкова А.А. Свободные мотивы в эпическом произведении (на материале повестей Н.С. Лескова): специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2009. – 26 с.
110. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1957. – 520 с.

111. Лозинская Е.В. Неестественная нарратология (Реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2017. № 1. С. 31–47.
112. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. – 352 с.
113. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
114. Махов А.Е. Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 84–110.
115. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115–125.
116. Орлова О.С. Эвфемизмы и загадки о рождении и смерти в русской и англоязычной культурах: принцип непрямой номинации. Когнитивно-культурологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2022. – 240 с.
117. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М.: Прогресс, 1986. – 424 с.
118. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. – 152 с.
119. Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 313 с.
120. Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.
121. Русаков С.С. Влияние бергсонизма на концепцию субъекта: длительность, интуиция, память // Вестник Челябинского государственного университета. 2022. № 5 (463). Философские науки. Вып. 64. С. 124–130.
122. Сергеева Е.Е. Эпизод (из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. Вып. 3. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 125–131.

123. Смоленская М.А. Ненадежная наррация и ненадежная фокализация в произведениях неклассической парадигмы художественности // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2024. Т. 24, № 1. С. 78–86.
124. Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: РГГУ, 1997. – 203 с.
125. Тодоров Ц. Поэтика. Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
126. Толмачев В.М. А. Блок и Х. Ибсен: опыт компаративного исследования // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2016. № 2(47). С. 45-61.
127. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996. – 333 с.
128. Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб: Алетейя, 2021. – 270 с.
129. Тюпа В.И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 1. С. 10–31.
130. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
131. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2006. – 377 с.
132. Чернец Л.В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений. М.: Оригинал-макет, 2014. С. 63–75.
133. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова. СПб.: Алетейя. 1996. – 495 с.
134. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. – 266 с.
135. Шкловский В.Б. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг, 1917. С. 3–14.
136. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
137. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.

138. Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя / отв. ред. Б.А. Успенский; сост. О.Г. Ревзина. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1972. С. 95–113.
139. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология. М.: Флинта, 2004. С. 192–200.
140. Baroni R., Revaz F. Narrative Sequence in Contemporary Narratology. Columbus: The Ohio State University Press. 2016. – 238 p.
141. Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer // The Classical Journal. 2017. Vol. 112, № 4. P. 385–404.
142. Fludernik M. The Diachronization of Narratology // Narrative. 2003. Vol. 11. № 3. P. 331–348.
143. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.
144. Iwata Yu. Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: a Stylistic and Narratological Approach. Birmingham. 2008. – 297 p.
145. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Cologne, University of Cologne Publ., 2005. Available at: <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppn.htm> (accessed 07.04.2025).
146. Jong I.F.de. A Narratological Commentary on the Odyssey. Cambridge: Cambridge UP, 2001. – 627 p.
147. Louvel L. Poetics of the Iconotext / Edited by Karen Jacobs, transl. by Laurence Petit. Burlington, VT: Ashgate, 2011. – 206 p.
148. Lubbock P. The Craft of Fiction. N.Y., 1957. – 274 p.
149. Lowe N.J. The Classical Plot and The Invention of Western Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 293 p.
150. Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives // Journal of Literary Semantics. 2004. № 33. P. 111–129.
151. Prieto-Pablos J.A. The Paradox of Suspense // Poetics. 1998. № 26 (2). P. 99-113.

**Критика**

152. Алмазов Б.Н. Сон по случаю одной комедии // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М.: Искусство, 1982. – 544 с.
153. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. / редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 740 с.
154. Боборыкин П.Д. Русский театр // Дело. № 11. Ноябрь. Совр. обозр. С. 33–53.
155. Внутренние новости. Петербургская хроника // Голос. 1871. № 304. – 3 ноября.
156. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. И. Машинского. М.: Гослитиздат, 1959.
157. Дараган М.И. «Гроза» (Драма Островского) // Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука-классика, 2002. – 477 с.
158. Добролюбов Н.А. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1935. – 768 с.
159. Иегер Г. Генрик Ибсен (1828-1888): Литературный портрет. М., 1892. – 382 с.
160. Никитенко А.В. Дневник в 3 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1955-1956. – 543 с.
161. Павлов Н.Ф. Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновник». М.: тип. Каткова и К, 1857. – 104 с.
162. Памятники литературного и общественного быта. Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.-Л.: АCADEMIA, 1932. – 741 с.
163. Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. Т. 1. Кн. 2. СПб., 1840. – 12 с.
164. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. – 543 с.
165. Р., М. <Раппопорт М.Я.> Театральные и музыкальные заметки (Русский мир, 1871, № 6, 4 ноября. С.1-2) // Зелинский В. Критические комментарии к сочинениям А.Н. Островского. Ч. 4. М., 1896. – 236 с.
166. Райх Б.Ф. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. – 455 с.

167. Русская мысль. 1893. № 12. Современное искусство. С. 261–268.
168. Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. – 621 с.
169. Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах // Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1947. – 884 с.
170. Э-нь Е. (Эдельсон Е.Н.). Бедность не порок, комедия в трёх действиях. Сочинение А.Н. Островского // Москвитянин. 1854. № 5, кн. 1. Критика. С. 1–18.
171. Brückner A. Geschichte der Russischen Litteratur. Leipzig: Amelang, 1905. – 508 с.

### **III. Справочные издания**

#### **Словари, энциклопедии, справочники**

172. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. – 314 с.
173. Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000 слов. М.: АСТ: Астрель, 2006. – 957 с.
174. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2008. – 1534 с.
175. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
176. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1514 с.
177. Литературная энциклопедия / Гл. ред. А.В. Луначарский. В 11 т. Т. 9. М.: ОГИЗ, 1935. – 832 с.
178. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический словарь. М.: ЛЕНАНД, 2006. – 373 с.
179. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии / Составленный Николаем Остолоповым, действительным и почетным членом разных ученых обществ. В 3 ч. Ч. 3. СПб: В типографии Императорской Российской Академии, 1821. – 500 с.

180. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
181. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Intrada, 2008. – 358 с.
182. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
183. Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН, 1996. С. 3–15.