



оригинальная статья

<https://elibrary.ru/xkynne>

Функция ретардации в чиновнической драматургии XIX века

Лебедева Анастасия Игоревна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, Москва

eLibrary Author SPIN: 2382-79911

<http://orcid.org/0009-0003-6489-7646>lebedeva@yandex.ru

Аннотация: Распространенная в русской драматургии середины XIX в. тема чиновничества является перспективным направлением для современных исследователей как актуальный объект в рамках историко-литературного подхода и нарратологии. Цель – выявить функции ретардации в чиновнической драматургии XIX в. Задачи: оценить способы введения художественного приема ретардации в пьесу; установить взаимосвязи места приема в композиции пьесы с влиянием на читательскую рецепцию; определить значение ретардации в речи второстепенных персонажей в эпической пьесе. Основным материалом исследования стала 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). 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. Ключевым исследовательским методом стал типологический анализ драматургии 1850-х гг. (на материале традиционных пьес В. А. Соллогуба, Н. М. Львова, А. А. Потехина в сравнении с эпической драматургией А. Н. Островского). 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 комедии А. Н. Островского сквозная ретардация в нарративах второстепенных персонажей препятствует развитию интриги, акцентируя семантическое множество событий. Доказано, что в эпической пьесе ретардация размывает границы драматической ситуации, подчеркивает ее неопределенность, в связи с чем развязка пьесы может быть только формальной концовкой.

Ключевые слова: драма, эпичность, сюжет, ретардация, нарратив, второстепенные персонажи, развязка, А. Н. Островский

Цитирование: Лебедева А. И. Функция ретардации в чиновнической драматургии XIX века. *СибСкрипт*. 2025. Т. 27. № 1. С. 138–148. <https://doi.org/10.21603/sibscript-2025-27-1-138-148>

Поступила в редакцию 11.08.2024. Принята после рецензирования 04.10.2024. Принята в печать 07.10.2024.

full article

Retardation in Nineteenth-Century Plays about Bureaucracy

Anastasiia I. Lebedeva

Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

eLibrary Author SPIN: 2382-7991

<http://orcid.org/0009-0003-6489-7646>lebedeva@yandex.ru

Abstract: Bureaucracy was an extremely popular theme in Russian drama in the 1850s. It seems to be a promising direction for modern historical and literary studies, as well as narratology. The article describes the functions of retardation in nineteenth-century plays that featured bureaucracy. It focuses on the artistic device of retardation, its place in the composition, its effect on the reader, its role in the speech of minor characters, etc. The research compared Vladimir Sollogub's *The Official* (1856), Aleksei Potekhin's *Tinsel* (1858), and Nikolai Lvov's *The World Is Not Without Good People* (1857) against Alexander Ostrovsky's iconic *A Profitable Position* (1856). The plays were

subjected to the structural-semantic method, which made it possible to identify and describe their composition and characters with their ideological-conceptual impact on the story. The typological analysis of the plays was compared with that of Ostrovsky's epic drama. In the minor plays, retardation helped to increase the tension before the denouement; in Ostrovsky's comedy, it relieved the tension. Ostrovsky used the continuous retardation in the narratives of secondary characters to slow down the plot development and emphasize the semantic multifacetedness. In the epic drama, retardation blurred the boundaries of the dramatic situation to showcase its uncertainty, making the denouement nothing but a formal ending.

Keywords: drama, epic, plot, retardation, narrative, minor characters, denouement, Alexander Ostrovsky

Citation: Lebedeva A. I. Retardation in Nineteenth-Century Plays about Bureaucracy. *SibScript*, 2025, 27(1): 138–148. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/sibscript-2025-27-1-138-148>

Received 11 Aug 2024. Accepted after peer review 4 Oct 2024. Accepted for publication 7 Oct 2024.

Введение

Генезис русской драматургии, объединенной общей темой, привлекал внимание критики и является перспективным направлением и для современных исследователей. Творческое наследие Александра Николаевича Островского, как и других классиков отечественной литературы, является актуальным объектом исследования в рамках историко-литературного подхода и нарратологии. Тема чиновничества, которой посвящено немало пьес А. Н. Островского, была распространена в русской драматургии середины XIX в. накануне реформ 1860-х гг.

Цель данной статьи – выявить функции ретардации в чиновнической драматургии XIX в. Задачи: оценить способы введения художественного приема ретардации в пьесу; установить взаимосвязи места приема в композиции пьесы с влиянием на читательскую рецепцию; определить значение ретардации в речи второстепенных персонажей в эпической пьесе.

Термин *эпическая драма* впервые ввел в обиход Б. Брехт применительно к своим пьесам, однако эпические черты давно существовали в средневековых мистериях, классических театрах Азии, елизаветинском и классицистическом театрах Европы. В XIX в. в России в литературных кругах называли эпической драматургию А. Н. Островского (Ф. М. Достоевский, П. Д. Боборыкин и др.), использовавшего романский тип восприятия действия. Нарушение единства действия у А. Н. Островского хорошо прослеживается за счет введения второстепенных персонажей, диалоги которых задерживают развитие основного сюжета.

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. При этом важно помнить, что «содержание спектакля осуществляется, только если становится зрелищем» [Барбой 2013: 247]. С развитием словесного искусства усложнялось и изображение человека, становясь более многогранным, хотя «шекспировские герои часто уже не сводились к своему характеру, не оставаясь функциональными акторами» [Тюпа 2021: 130]. 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»¹. Искусственность в литературе постепенно отошла на второй план, выдвинув вперед непредсказуемую естественность поведения, бытовую простоту. Интересно наблюдение Е. Г. Холодова по поводу творчества А. Н. Островского: «"Ты сними маску-то!" – как бы говорит каждый раз драматург персонажам своих пьес, всегда давая... читателям и зрителям возможность разглядеть за маской лицо» [Холодов 1963: 517].

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 представляет собой «бинарную оппозицию» [Барт 1989: 182]. Сосредоточенность действия на нескольких фигурах способствовала концентрации конфликта, что отвечало

¹ Тип (или типический персонаж). Пави П. *Словарь театра*. М.: Прогресс, 1991. С. 380.

задачам старинной пьесы. Реалистическая драматургия свободна в построении системы персонажей по сравнению с классицистическими требованиями. Например, Н. Буало критиковал П. Корнеля за введение в «Сид» персонажей, не имеющих прямого отношения к сюжету [Шаплен 1980: 287]. 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. 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»². 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»³. В исследовании мы интерпретируем нарративизацию драмы как повествовательность, откуда следует приближение драмы к эпическому роду.

Согласно М. М. Бахтину, вследствие *романизации* 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» [Бахтин 1975: 451]. Таким образом, непосредственное воздействие романа на другие жанры можно рассматривать шире, подразумевая под явлением процесс разрушения привычных для конкретной формы канонов. Тенденция к 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. 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» [Хализев 1978: 104].

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 «поддерживать контакт между повествователем и его адресатом»: они образуют «зоны безопасности, спокойствия, передышки» [Барт 2000: 208]. Иногда функция одновременно с формообразующей задачей может нести семантику индекса, служащего для характеристики персонажа. Это заключение Р. Барта очередной раз подтверждает неразрывность формы и содержания для литературоведческого анализа произведений, доказанную теоретиками (В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов и др.).

В работе «Границы повествовательности» Ж. Женетт различает два вида описаний – декоративные и значащие [Женетт 1998]. Значащие описания относятся к сюжетному уровню произведения, а декоративные экфрасисы – к уровню дискурса. 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» [Стахорский 2019: 416–417]. 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 [Шкловский 1929].

По отношению к основному действию художественный прием *ретардации* (лат. *retardation* – запаздывание) носит избыточный характер, что неоднократно отмечалось нарратологами. Благодаря трудам лидера ОПОЯЗа ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая «нанизывающая» форма сюжета [Там же: 32]. Намеренное замедление

² *Dramatis personae*. Там же. С. 86.

³ Повествователь (нарратор). Там же. С. 235–236.

действия, уводящее от известной развязки, позволяет драматургу-реалисту выстраивать сюжет пьесы, соблюдая так называемый эпический закон (сформулированный в переписке между И. Гете и Ф. Шиллером): им обусловлено «требование ретардации», благодаря которой сюжет «то движется вперед, то отступает назад»⁴. Б. Брехт в работе «Покупка меди» (1937–1951) впервые теоретически осмыслил 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 Б. Брехт относил не только собственные произведения, но и творчество некоторых классиков, позволяют поделить 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.

В. И. Тюпа вслед за П. Рикёром полагает, что «прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались, индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза» способствует появлению «альтернативных перспектив продолжения» [Тюпа 2021: 146]. Приближение драматургического текста к повествовательным жанрам возможно, в частности, «благодаря внедрению в него интертекстуальных элементов» [Картавцева 2018: 197]. При последовательном включении в драматический сюжет «вставных нарративов персонажей», по замечанию Г. А. Жиличевой и П. Е. Жиличева, происходит «замедление истории» [Жиличева, Жиличев 2023: 184]. В словаре поэтики под ред. Н. Д. Тмарченко понятие *нарратив* определено как «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события, что делает его двоякособытийным» [Тюпа 2008: 134]. М. Флудерник называет нарративизацией способность любого текста стать нарративом, если реципиент видит в нем черты повествования [Лозинская 2017; Fludernik 1996]. Вслед за нарратологами (С. Четмэн, В. Шмид) 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.

Методы и материалы

Основным материалом исследования стала комедия А. Н. Островского «Доходное место» (1856)⁵ в контексте пьес В. А. Соллогуба («Чиновник», 1856), Н. М. Львова («Свет не без добрых людей», 1857), А. А. Потехина («Мишура», 1858). Материал для исследования определен при помощи 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.

Результаты

Драматическая ретардация у В. А. Соллогуба, Н. М. Львова, А. А. Потехина

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 театра⁶.

Сюжет пьесы развивается стремительно. 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 В. А. 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).

⁴ Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 337–341.

⁵ Островский А. Н. Доходное место. In: Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 2. Пьесы. (1856–1866). М.: Искусство, 1974. Далее по тексту цитаты приведены по данному изданию в круглых скобках.

⁶ Никитенко А. В. Дневник. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. С. 430–431.

Злободневность затронутой В. А. Соллогубом темы вызвала бурную журнальную полемику, толчком к которой стала статья Н. Ф. Павлова, впервые напечатанная в «Русском вестнике» (1856) и вскоре вышедшая отдельным изданием⁷. 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» [Журавлева 1988: 144]. Хотя уже Н. Г. Чернышевский на этот счет восклицал: «Если бы воскресли Буало и Лагарп, они обняли бы этих мастеров»⁸.

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 увлечь свой век»⁹. И все же повсеместное увлечение западной модой ставилось авторам в упрек уже в «Разъезде после представления новой комедии» (1836) Н. В. Гоголя, написанном под впечатлением от первой постановки «Ревизора». В разговоре двух бекеш сквозит тонкая ирония над современным французским репертуаром: «У французов другое дело! Там *société, mon cher*»¹⁰. Отрицательная оценка пьесы появилась и в «Современнике» (1856), где рецензент под псевдонимом Чиновник упрекал В. А. Соллогуба в легковесности, а главного героя комедии Надимова – во фразерстве. Нравнодушным автором рецензии был Н. М. Львов, продолживший полемику с В. А. Соллогубом пьесой «Свет не без добрых людей» (1857).

В комедии Н. М. 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. Н. А. Добролюбов критиковал В. А. Соллогуба и Н. М. 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»¹¹.

Если рассматривать пьесу в русле карусельной интриги, то использование ретардации для создания эффекта саспенса перед кульминацией логично: неопределенность зависает после беседы Ольги с хозяйкой, когда 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. Повсеместное замедление действия в комедии Н. М. Львова художественно не оправдано – 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.

А. А. Потехин, причислявший себя к школе А. Н. Островского (после успеха в 1853 г. пьесы «Суд людской – не Божий», написанной по его подсказке)¹², обращается к теме дворянина-карьериста. В его комедии «Мишура» (1858) персонажи делятся на две группы: консерваторов

⁷ Павлов Н. Ф. Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновник». М.: Тип. Каткова и Ко, 1857. 104 с.

⁸ Чернышевский Н. Г. Заметки о журналах. In: Чернышевский Н. Г. *Полное собрание сочинений. Т. 3. Очерки гоголевского периода русской литературы*. М.: Гослитиздат, 1947. С. 663.

⁹ Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. *Репертуар русского театра*. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 5.

¹⁰ Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 4. Драматические произведения. М.: Гослитиздат, 1959. С. 252.

¹¹ Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений. Т. 2. Литературная критика. М.: ГИХЛ, 1935. С. 51.

¹² См.: Неизданные письма Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, А. Ф. Писемского и др.: Из архива А. Н. Островского: По материалам Гос. театрального музея им. Бахрушина. М.-Л.: Academia, 1932. 741 с. (Памятники литературного и общественного быта. Неизданные письма к А. Н. Островскому. Т. 2.)

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» [по: Серегин 1963: 138]. В творчестве А. А. Потехина присутствует натуралистическая «установка на силу самого жизненного факта как основной способ создания максимального драматического эффекта» [Журавлева 1988: 64], 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» [Ермолаева 2018: 44]. Пьеса оформлена в водевильном ключе благодаря числу диалогов-поединков, что постоянно держит 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 переводят на вакантную должность в Петербург, куда он рад наконец отправиться один.

Эпическая ретардация у А. Н. Островского

Тема карьеры нашла выражение в разных драматических интерпретациях. Среди рассмотренных пьес Н. Г. Чернышевский выгодно выделял комедию А. Н. Островского «Доходное место» (1856) уровнем организации сюжета. Первенство А. Н. 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» [Орлова 2022: 25]. Недостаточную сценичность поздних пьес некоторые критики А. Н. Островского (в частности, П. Д. Боборыкин) связывали с упадком его таланта, с чем невозможно согласиться. Новаторство всей эпической драматургии А. Н. Островского воплощается через наблюдение за речевым поведением его персонажей. По замечанию Д. А. Романова,

в поздней комедии «Красавец-мужчина» А. Н. Островский демонстрирует «выделение наиболее характерных языковых сторон» и «преодоление недостатков такой коммуникации» за счет «воплощения принятых речевых стереотипов, постоянного их повторения в пьесе» [Романов 2023: 302].

Как и критик А. А. Григорьев, который усматривал в русском народе два типичных характера – «хищный» и «смирный», А. Н. 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 А. Н. Островского на сюжет работают все: и «свое постоянное население» [Лакшин 1976: 457], 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 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 А. Н. Островским в типичной для эпохи фигуре – беспринципном карьеристе Глумове («На всякого мудреца довольно простоты») – и продолжен М. Е. Салтыковым-Щедринным (в циклах «В среде умеренности и аккуратности», «Современная идиллия»).

Интересно, что интрига в комедии отсутствует. С увеличением можно назвать трикстером Кукушкину, наставляющую дочерей на семейную жизнь: *мужьям потачки не давайте, так их поминутно и точите, чтоб деньги добывали* (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* (с. 87). Вставные нарративы персонажей нередко препятствуют развитию действия, но не заслоняют его. Ретардация размывает границы драматической ситуации. Оценивающие реплики персонажей А. Н. Островского организованы «с позиции стороннего наблюдателя, как в эпосе» [Тютелова 2023: 39]. При этом действие движется по аристотелевской формуле благодаря переменам от счастья к несчастью.

А. Н. Островский внимательно изучал западно-европейскую 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 А. Н. Островского интересны второстепенные персонажи, вставные нарративы которых обычно прямо не связаны с основным сюжетом. За счет ретардации в сюжете, которую В. Б. Шкловский считал основой *остранения* [Шкловский 1929: 33] (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 драмой 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» [Хабермас 2006: 73]. Множественность точек зрения, характерная для драмы, усиливается разнообразием взглядов на одно событие, подчеркивая его неопределенность: зачастую А. Н. Островский «демонстрирует жизненные противоречия не только общественных отношений, но и человеческих характеров» [Тихомиров 2019: 88].

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 смотреть. Товар лицом продает.

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

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

Из отрывка очевидно, что комедия стремится не к традиционному для драмы показу, а к эпическому рассказу о событиях. Для карусельной пьесы не имеет значения подробное обсуждение внешнего вида персонажей – публика сможет увидеть внешний вид исполнителя роли в зале театра. Оценивающая характеристика нарядов дана А. Н. 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 (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 трактате представляет типичную для эпохи обстановку. Важно, что хронотоп трактата является местом ненадежной фокализации вследствие концентрации персонажей с измененным состоянием сознания: такой «нарратор не лжет, а в силу различных причин демонстрирует ограниченное знание о мире» [Смоленская 2024: 79]. Н. А. Николина, в частности, обратила внимание на средства театрального кода, которые также «служат сигналом театрализации обыденной жизни, выражением неискренности, лживости» [Николина 2018: 51] и вместе с тем разворачивают сквозные мотивы пьесы. Жадов встречает в трактате людей, имеющих альтернативные мнения против двух центральных противоборствующих в пьесе систем. Поверхностная проблематизация, присущая традиционной драме, в творчестве А. Н. Островского нивелируется за счет ретардирующих нарративов. Так, Мыкин категорически высказывается против брака из-за невозможности государственному служащему финансово обеспечить достойную жизнь молодой семьи:

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 (с. 72).*

Происходящие между основным действием события не являются сюжетобразующими, представляя собой параллельный основному сюжету нарратив. В ситуации «идентификации нарративной стратегии» важно отметить значение фокализации, ориентированной «в пространственную, временную, идеологическую, речевую, перцептивную плоскости» [Виждан 2022: 1721]. Персонажи А. Н. 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 стоя воронов слеталась!* (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 взятки не брать. Над честным чиновником они сами же смеяться будут; унижать готовы – это им не с руки. Кремнем надо 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 невестство да пропиваю. Эх! охота вам было жениться! Выпьемте. Как вас зовут? (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. А. Н. 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 А. Н. 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» [Хализев 1978: 49], характерной для творчества А. Н. Островского, В. Е. Хализев усматривал непреходящую художественную ценность.

Заключение

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 *ретардация* вместо других соотносимых с ним понятий означает не только описание формальной структуры пьесы путем 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, в сравнении с прежними эпохами – стремление дать развитие конфликта во всей полноте с отказом от театрально-эффектной 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» [Тютелова 2019: 51]. Значение ретардирующих диалогов второстепенных персонажей в эпической пьесе А. Н. 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 А. Н. Островскому комедии о чиновниках В. А. Соллогуба, Н. М. Львова, А. А. 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.

Конфликт интересов: Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

Conflict of interests: The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Литература / References

- Барбой Ю. М. Театральная форма и феномен драматического действия. *Ярославский педагогический вестник*. 2013. Т. 1. № 4. С. 247–250. [Barboi Yu. M. Theatrical form and a phenomenon of the drama action. *Yaroslavl pedagogical bulletin*, 2013, 1(4): 247–250. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/rzacdh>
- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, сост., вступ. ст., пер. с фр. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 2000. С. 196–234. [Barthes R. An introduction to the structural analysis of narrative. *French semiotics: From structuralism to poststructuralism*, comp., introduction, and tr. Kosikov G. K. Moscow: Progress, 2000, 196–234. (In Russ.)]
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с. [Barthes R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress, 1989, 616. (In Russ.)]
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с. [Bakhtin M. M. *Questions of literature and aesthetics. Studies of various years*. Moscow: Khud. lit., 1975, 504. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/wtjaln>
- 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. [Wijdan A. M. Role of narrator as key instance in dramatic events development in fiction text. *Philology. Theory & Practice*, 2022, 15(6): 1718–1724. (In Russ.)] <https://doi.org/10.30853/phil20220346>
- Ермолаева Н. Л. А. Н. Островский, А. Ф. Писемский и А. А. Потехин. Творческие переключки. *Социокультурное пространство Ивановского края: прошлое, настоящее, будущее*: Междунар. науч. конф. (Иваново, 6–9 февраля 2018 г.) Иваново: ИвГУ, 2018. С. 42–53. [Ermolaeva N. L. A. N. Ostrovsky, A. F. Pisemsky and A. A. Potekhin. Creative roll calls. *Socio-cultural space of the Ivanovo region: Past, present, and future*: Proc. Intern. Sci. Conf., Ivanovo, 6–9 Feb 2018. Ivanovo: IvSU, 2018, 42–53. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/ycfmwd>

- Женетт Ж. Границы повествования. In: Женетт Ж. *Фигуры. Работы по поэтике*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 283–299. [Genette G. Boundaries of the narrative. In: Genette G. *Figures. Works on poetics*. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikova, 1998, vol. 1, 283–299. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/yqvbea>
- 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. [Zhilicheva G. A., Zhilichev P. E. Event retardation as the basis of the absurd discourse (a case study of the works of D. Danilov). *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal*, 2023, (3): 182–196. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/hkjtcd>
- Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: МГУ, 1988. 198 с. [Zhuravleva A. I. *Russian Drama and the Literary Process of the XIX Century*. Moscow: MSU, 1988, 198. (In Russ.)]
- Картавец И. В. Эпические включения в языке драматургического текста Б. Брехта. *Гуманитарные и юридические исследования*. 2018. № 3. С. 193–197. [Kartavtseva I. V. Epic inclusions in the language of B. Brecht's dramatic text. *Humanities and law research*, 2018, (3): 193–197. (In Russ.)] <https://doi.org/10.37494/2409-1030-2018-3-193-197>
- Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1976. 527 с. [Lakshin V. Ya. *Alexander Nikolaevich Ostrovsky*. Moscow: Iskusstvo, 1976, 527. (In Russ.)]
- Лозинская Е. В. Неестественная нарратология. (Реферативный обзор). *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*. 2017. № 1. С. 31–47. [Lozinskaya E. V. Unnatural narratology: Abstract review. *Sotsialnye i humanitarne nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Seriya 7: Literaturovedenie*, 2017, (1): 31–47. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/yleptl>
- 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. [Nikolina N. A. Means of the theatre code and their functions in plays by A. N. Ostrovskii. *Russian Language at School*, 2018, 79(4): 48–52. (In Russ.)] <https://doi.org/10.30515/0131-6141-2018-79-4-48-52>
- Орлова О. С. Эвфемизмы и загадки о рождении и смерти в русской и англоязычной культурах. Принцип непрямого номинации: когнитивно-культурологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2022. 240 с. [Orlova O. S. *Euphemisms and riddles about birth and death in Russian and English-speaking cultures. The principle of indirect nomination: Cognitive and cultural research*. Moscow: LENAND, 2022, 240. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/ocnwwv>
- Романов Д. А. Комедия коммуникативных шаблонов: А. Н. Островский «Красавец-мужчина». *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2023. № 2. С. 300–313. [Romanov D. A. Comedy of communicative patterns: A. N. Ostrovsky "Handy Man". *Teoriia iazyka i mezhkulturnaia kommunikatsiia*, 2023, (2): 300–313. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/iakzuu>
- Серегин И. Н. Забытая статья о пьесах Лескова, Потехина и других. *Литературное наследство*. 1963. Т. 71. С. 133–144. [Seregin I. N. A Forgotten Article about the Plays by Leskov, Potekhin, and Others. *Literaturnoe nasledstvo*, 1963, 71: 133–144. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/xxhvol>
- 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. [Smolenskaya M. A. Unreliable narration and unreliable focalization in works of non-classical Russian literature. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2024, 24(1): 78–86. (In Russ.)] <https://doi.org/10.14529/ssh240110>
- Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис). *Вопросы театра*. 2019. № 3-4. С. 412–435. [Stakhorsky S. Narratives of drama and its on-screen reflection (diegesis and ecphrasis). *Voprosy teatra*, 2019, (3-4): 412–435. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/glqols>
- Тихомиров В. В. Комедия А. Н. Островского «Лес»: в поисках героя. Опыт комментария. *Вестник Костромского государственного университета*. 2019. Т. 25. № 3. С. 84–88. [Tikhomirov V. V. Comedy "The Forest" by Alexander Ostrovsky: Holding out for a hero. Experience of a comment. *Vestnik of Kostroma State University*, 2019, 25(3): 84–88. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/ntpped>
- Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетеия, 2021. 270 с. [Tyupa V. I. *Horizons of historical narratology*. St. Petersburg: Aleteia, 2021, 270. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/fjyceo>
- Тюпа В. И. Нарратив. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 134–135. [Tyupa V. I. Narrative. *Poetics: A dictionary of current terms and concepts*, ed. Tamarchenko N. D. Moscow: Izd-vo Kulaginoi; Intrada, 2008, 134–135. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/rwxdlm>

- Тютелова Л. Г. Проблема пространственной точки зрения в драме. *Культура и текст*. 2019. № 4. С. 41–53. [Tyutelova L. G. The problem of spatial point of view in drama. *Kul'tura i tekst*, 2019, (4): 41–53. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/rxigkx>
- Тютелова Л. Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А. Н. Островского). *Сфера культуры*. 2023. № 3. С. 35–42. [Tyutelova L. G. Epic in Russian drama of the XIXth century (exemplified by A. N. Ostrovsky's plays). *Sphere of culture*, 2023, (3): 35–42. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/rneytq>
- Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. 2-е изд. СПб.: Наука, 2006. 377 с. [Habermas J. *Moral consciousness and communicative action*. 2nd ed. St. Petersburg: Nauka, 2006, 377. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/qwnvpr>
- Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с. [Khalizev V. E. *Drama as an art phenomenon*. Moscow: Iskusstvo, 1978, 240. (In Russ.)]
- Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1963. 542 с. [Kholodov E. G. *Ostrovsky's mastery*. Moscow: Iskusstvo, 1963, 542. (In Russ.)]
- Шаплен Ж. Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид». *Литературные манифесты западно-европейских классицистов*, сост., общ. ред. Н. П. Козлова. М.: МГУ, 1980. С. 273–298. [Chapelain J. The French Academy on the tragicomedy The Cid. *Literary manifestos of Western European classicists*, comp. and ed. Kozlova N. P. Moscow: MSU, 1980, 273–298. (In Russ.)]
- Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с. [Shklovsky V. B. *The theory of prose*. Moscow: Federation, 1929, 266. (In Russ.)]
- Fludernik M. *Towards a "natural" narratology*. L.-NY: Routledge, 1996, XVI+454.