

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-293-300

ИНДЕКСАЛЬНАЯ РЕТАРДАЦИЯ КАК ОСНОВА ЭПИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТУРГИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО)

© Анастасия Лебедева

INDEX RETARDATION AS THE BASIS OF AN EPIC PLAY (A CASE STUDY OF A. OSTROVSKY'S DRAMATURGY)

Anastasiia Lebedeva

Retardation plays a significant role in A. Ostrovsky's artistic universe, being prevalent in his works and indicating the intermedial nature of the author's oeuvre. The strengthening of intertextual connections between literature, theatre, painting and music has contributed to the evolution of traditional genres. In terms of genre, Ostrovsky highlighted the importance of capturing static space, referring to his comedies as paintings, scenes and so on. Small dramatic forms are characterized by a substantial conflict, owing to the fact that the playwright's focus is not on the development of intrigue but rather on the characters. We discuss the fusion of arts, bringing the static quality inherent in literary paintings and scenes closer to the genre painting. Retardation as the emphasis on the lack of significant movement in a play allows the audience to enter the portrayed space from a distant perspective. The purpose of this article is to examine the artistic time and space in Ostrovsky's paintings and scenes. The study has found that Ostrovsky frequently employs index retardation within the narrative of his characters. Event-based retardation, which builds tension prior to the climax, differs from index-based retardation. In Ostrovsky's dramaturgy, index-based retardation serves as a means of emphasizing relaxation, introducing characters into the realm of everyday concerns. The playwright slows down the action in the play by incorporating extraneous elements into the plot, such as repetitions, parallels, quotations and reminiscences. Additionally, he employs plot devices such as metaphors representing unreal spaces (both conscious and unconscious dreams), as well as visual cues such as mirrors, maps, imagery of water and so forth. Focusing on the states rather than actions, as the primary category of fine arts, enables us to imbue the intratextual space in Ostrovsky's dramaturgy with pictorial art characteristics.

Keywords: A. Ostrovsky, epic drama, plot, retardation, space

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. Малые драматические жанры выделяются субстанциональным конфликтом. Это связано с тем, что интерес драматурга сконцентрирован не на ведении интриги, а на характерах действующих лиц. Автор статьи рассуждает о синтезе искусств, сближая общую для литературных картин и сцен статичность с жанровой живописью. Ретардация как акцент на отсутствии значимого движения в пьесе позволяет зрителю войти в изображаемое пространство с позиции дистанции. Цель статьи – рассмотреть художественное время и пространство картин и сцен у Островского. Результаты исследования показали, что Островский часто использует индексальную ретардацию во вставных нарративах персонажей. Событийная ретардация, служащая усилению напряжения перед кульминацией пьесы, отличается от ретардации индексальной. 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.

Ключевые слова: А. Островский, эпическая драма, сюжет, ретардация, пространство

Для цитирования: Лебедева А. Индексальная ретардация как основа эпической пьесы (на материале драматургии А. Н. Островского) // Филология и культура. Philology and Culture. 2024. № 4 (78). С. 293–300. DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-293-300

Молодой человек в драматической фантазии «Сон по случаю одной комедии» (1851) Эраста Благодного (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» [1, с. 218].

В свою очередь, М. П. Алексеев отмечал влияние на русских художников-жанристов (В. Е. Маковского, В. В. Пукирева и др.) драматургии А. Н. Островского: она сама сравнима с холстом, на котором писатель благодаря пластике слова приблизил миметический показ к диалектическому рассказу. В творчестве А. Островского есть немало произведений, в жанровом отношении отнесенных автором к картинам, сценам, драматическим этюдам. Долгое время теории не признавали малые жанры самостоятельными 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» [2, с. 123]. При отсутствии строгой композиции, присущей традиционной драме, они все-таки «развивают интересный сюжет, имеющий четкую развязку» [3, с. 14]. Визуальное начало драматургии кроется в способности драматурга, уподобившись живописцу, наблюдать не действие, но состояния и обращаться к воображению как внутреннему зрению читателя.

Сравнение пьес русских драматургов с картинами неслучайно – вплоть до XVIII в. приемы изображения в живописи и поэзии отождествлялись. 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» [4, с. 226]. 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» [5, с. 1012]. Отличительные особенности картин и сцен – в особой пространственно-временной организации.

Исследователи, в частности Т. В. Чайкина, неоднократно отмечали: коллизия в пьесах Островского «продолжается и после того, как опущен занавес» [6, с. 65]. Для приближения обстоятельств, характеризующих субстанциональный конфликт, необходим элемент статичности, медленности. Индексация «зоны безопасности, спокойствия, передышки» [7, с. 208] способствует растяжению пьесы во времени с целью речевой характеристики персонажа. Это возможно благодаря введению в текст пьесы декоративного экфрасиса, который «описывает и построен так, чтобы вызвать зрительные иллюзии» [8, с. 416]. О. Фрейденберг и Б. Кассен связывают понятие экфрасиса с категорией метафоры. Экфрасистический тезаурус Островского шире традиционных определений данного понятия: в его творчестве органично сочетаются статика и динамика, взаимно усиливающие надтекстовую смысловую нагрузку.

Нарушение единства места и времени в драме происходит благодаря сюжетной *ретардации* (от лат. *retardatio* – запаздывание), которая позволяет драматургу проникать в суть вещей, сохраняя театральную действенность. На наш взгляд, следует различать ретардацию драматическую от ретардации эпической: ее сущность зависит от коммуникативной установки по отношению к адресату текста. Так, драматическая 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 эпической. Последняя обусловлена рецептивным «этосом покоя» [9, с. 195–197] и более сосредоточена на демонстрации характеров персонажей, а потому может равномерно располагаться в разных частях действия. По своей сути она близка к *статическому мотиву*: это «эпизод, характеризующий персонажа и временно нейтрализующий действие» [10, с. 195]. Для терминологического удобства мы предлагаем отграничить событийную ретардацию от индексальной.

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» [11, с. 95]: «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.

Для пьес малого жанра Островского характерен хронотоп «здесь и сейчас», представляющий будничную жизнь, которой не всегда удовлетворены герои. Персонажи пытаются выйти за ее рамки и тем самым создают второе художественное пространство-убежище, более счастлирое, при помощи воображения, снов, гадания. Творчество Островского тяготеет к развернутой экспозиции, растягивающей временные рамки действия. Помимо ретроспективы в прошлое, время пьесы расширяется благодаря индексальной ретардации, предлагающей 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 *д о с у ж и й* *р а з г о в о р*.

Перейдем к анализу индексальной ретардации разных уровней в картинах и сценах Островского, пользуясь классификацией, разработанной нами путем анализа и синтеза существующих в нарратологии концепций замедления в литературном тексте.

Индексальная ретардация структурируется на три типа:

- 1) декоративный экфрасис;
- 2) метафоры ирреального пространства (сны, зеркало, карты и др.);
- 3) цветообразы.

Декоративный экфрасис:

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 счесть-то не умеешь» [12, 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» [13, с. 76] народного театра, поэтому позднее их активно использовали и в заранее написанном репертуаре (например, К. Гольдони, переводчиком которого был Островский). Комические слуги у русского драматурга не подражательны по отношению к европейским маскам: они соответствуют нравам и бытовому укладу купеческого Замоскворечья XIX в. благодаря особой языковой манере *о*краины, *с*нисходительно-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:

«Бальзаминова. 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.

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

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

Бальзаминова. Дай только припомнить, а то я много знаю» [12, т. 2, с. 327].

Неумная мечта о богатстве, являющемся 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.

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!» [12, 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, позавадовавшего «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» [12, т. 2, с. 152].

Характер бойкой 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 отмyli. Ну, скажите, на что это похоже!» [12, т. 2, с. 273].

Метафоры ирреального пространства:

В картине «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» (1861) приятные мечты заносят 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:

«Бальзаминова. 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» [12, т. 2, с. 348].

Герой, пытающийся остановить время, постоянно изображается после сна или в периоды мечтательности. Повествовательные монологи Балзамина 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 Балзамина о приметах также представлены в его целостности и статике. В частности, реплики Ничкиной о рутинной послеобеденной дреме утверждают семантику отсутствия значимого движения в пространстве пьесы.

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...» [12, т. 2, с. 179].

Любовная сцена Нади и Леонида на пруду продолжает пространственный мотив омута, затянувшего девушку на ложный путь. В предшествующей откровенной беседе с Лизой отчаявшаяся воспитанница Уланбековой использует сослагательное наклонение, визуализируя разные возможности потенциального будущего. Обреченный союз с молодым учтивым барином представляется девушке более привлекательным печальной перспективы связать свою жизнь с пьяницей. Благодаря водному зеркалу в пьесе появляются два пространства – земной реальности и мечты. При этом последняя существует только в воображении Нади, подталкивая ее к опрометчивым поступкам, ставшими поводом для сплетен Василисы Перегриновны.

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:

«Оленька. Все будет по-вашему, только не горячитесь, пожалуйста! Нарисуйте мне рисунок, как жить; так точно я и буду.

Татьяна Никоновна. Рисовать нечего. Потому что узоры не мудреные» [12, т. 2, с. 300].

В сценах «Тяжелые дни» (1863) Островский развивает тип честного чиновника, Василия Досужева, 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» [12, 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».

Цветовые образы:

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

«Ипполит. Всему 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 вешь над моею головой!

Феоны. Да батюшки! В уме ли ты?

Ипполит. Всеми концы, прости навек» [12, 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 свое тяжёлое внутреннее состояние» [14, с. 85].

Троекратные обманы зрения происходят 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 улице...

Круглова. Так что ж?

Маланья. Так он... Как его?

Круглова. Кто, он-то?

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

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...» [12, 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 драматическом этюде «Неожиданный случай» (1850) номинация Розовый в рамке текста указывает на стыдливость героя, который уже в монологе в экспозиции укоряет себя за излишнюю эмоциональность. Эпизод прощания в сильной позиции текста разоблачает перед зрителем истинные мотивы обиды скептического

Дружнина, попавшего под естественное обаяние Софьи Антоновны:

«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!» [12, т. 1, с. 191].

Соблюдая простую вежливость при переходе из комнат в переднюю, друзья незаметно для себя включаются в соревнование за внимание дамы. Взаимоотношения Дружнина и Розового имеют все шансы на продолжение в духе открытого соперничества, выходя за рамки драматического этюда.

Характеры в сценах «Поздняя любовь» (1874) раскрываются через увлечения действующих лиц. Так, услужливая Шаблова угождает импульсивной Лебедкиной, гадая на поклонников. 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 избери, 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» [12, т. 4, с. 58].

Эпизод с гаданием раскрывает образ Лебедкиной в сюжете пьесы, построенной на конфликте долга и чувства. Затеяв обман против Маргаритова, Лебедкина предстает в образе классического трикстера. После того, как ее хитрый план рушится благодаря Николаю, автор вновь вводит эпизод с картами. Возврат Лебедкиной к прежним праздным удовольствиям служит маркером устойчивого миропорядка, показывая беспечность героини. 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» [12, т. 11, с. 441].

Таким образом, Островский нередко вводит в сюжет индексальную ретардацию для характери-

стики действующих лиц. С развитием реализма первостепенное значение для пьесы приобретает действие, основанное на наблюдении за внутренним миром персонажей, бытовой обстановкой, окружением. Индексальная ретардация реализуется 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. Фиксация состояний наделяет творчество Островского чертами живописного.

Список источников

1. Алмазов Б. Н. Сон по случаю одной комедии. Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М.: Искусство, 1982. 544 с.
2. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. 198 с.
3. Чернец Л. В. Жанры пьес А. Н. Островского // Русская словесность. 2009. № 1. С. 11–20.
4. 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.
5. 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.
6. 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.
7. 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.
8. Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис). Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 412-435.
9. Тюна В. И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 1. С. 10–31. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31>
10. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
11. Louvel L. Poetics of the Iconotext. Edited by Karen Jacobs, translated by Laurence Petit. Burlington, VT: Ashgate, 2011. 206 p.
12. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. М.: Искусство, 1973–1980.
13. Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: NAVONA, 2017. 338 с.

14. 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. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-83-88>

References

1. Almazov, B. N. (1982). *Son po sluchayu odnoi komedii* [A Dream on the Occasion of a Comedy]. *Russkaya ehstetika i kritika 40–50-kh godov XIX veka* 544 p. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
2. Zhuravleva, A. I. (1988). *Russkaya drama i literaturnyi protsess XIX veka*. [Russian Drama and the Literary Process of the 19th Century]. 198 p. Moscow, izd-vo MGU. (In Russian)
3. Chernets, L. V. (2009). *Zhanry p'es A. N. Ostrovskogo* [Genres of Plays by A. N. Ostrovsky]. *Russkaya literatura*. No. 1, pp. 11–20. (In Russian)
4. Konstantinova, A. V. (2015). “*Zhivye kartiny*”: *vizual'nyi teatr dorezhisserskoi epokhi (k istorii russkogo teatra pervoi poloviny XIX v.)* [“Live Pictures”: Visual Theater of the Pre-director Era (on the History of the Russian Theater of the First Half of the 19th Century)]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*. No. 4(39), pp. 219–236. (In Russian)
5. Mosaleva, G. V. (2019). *Slovo izobrazhennoe i izobrazhayushchee: A. N. Ostrovskii, N. S. Leskov, I. S. Shmelev* [The Word Depicted and Depicting: A. N. Ostrovsky, N. S. Leskov, I. S. Shmelev]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya istoriya i filologiya*. Tom 29, vyp. 6, pp. 1012–1017. (In Russian)
6. Chaikina, T. V. (2010). “*Shutniki*” *A. N. Ostrovskogo kak p'sa-kartina* [“Jokers” by A. N. Ostrovsky as a Play-Picture]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova*. Vol. 16, No. 1, pp. 62–65. (In Russian)
7. Barthes, R. (2000). *Vvedenie v strukturnyi analiz povestvovatel'nykh tekstov* [Introduction to the Structural Analysis of Narrative Texts]. *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu*. Per. s fr. i vstup. st. G. K. Kosikova. 536 p. Moscow, izdatel'skaya gruppа “Progress”. (In Russian)
8. Stakhorsky, S. (2019). *Narrativy teatral'noi dramaturgii i ikh ekrannye otrazheniya (diegezis i ekfrasis)* [Narratives on Drama and Its On-screen Reflection (Diegesis and Ecphrasis)]. *Questions of the Theater*. No. 3-4. Pp. 412-435. (In Russian)
9. Tyupa, V. I. (2021). *Osevaya narratologicheskaya kategoriya v istoricheskoi perspektive* [The Pivotal Narratological Category in a Historical Perspective]. *Studiya Litterarum*. Vol. 6, No. 1. Pp. 10–31. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-10-31>. (In Russian)
10. Pavi, P. (1991). *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Per. s fr. Pod red. K. Razlogova. 480 p. Moscow, Progress. (In Russian)
11. Louvel, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Edited by Karen Jacobs, translated by Laurence Petit. 206 p. Burlington, Ashgate. (In English)

12. Ostrovskii A. N. (1973–1980). *Poln. sobr. soch.: v 12 t.* [Complete Works: In 12 Volumes]. Pod obshch. red. G. I. Vladykina. Moscow, Iskustvo. (In Russian)

13. Miklashevsky, K. (2017). *La commedia dell'arte, ili Teatr ital'yanskikh komediantov XVI, XVII i XVIII stoletii* [La Commedia Dell'arte, or the Theater of Italian Comedians of the 16th, 17th and 18th Centuries]. 338 p. Moscow, NAVONA. (In Russian)

14. Ovchinina, I. A. (2020). “*Eta veshch' pisana dlya znatokov*” (*p'esa A. N. Ostrovskogo “Ne vse kotu Maslenitsa”*) [“This... is Written for Pundits” (Alexander Ostrovsky’s Play “It’s Not All Shrovetide for the Cat”)]. Vestnik Kostromskogo gos. universiteta. Vol. 26, No. 4, pp. 83–88. DOI: <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-83-88>. (In Russian)

The article was submitted on 02.11.2024

Поступила в редакцию 02.11.2024

Лебедева Анастасия Игоревна,
аспирант кафедры теории литературы,
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, 1.
liebedeva@yandex.ru

Lebedeva Anastasiia Igorevna,
graduate student,
Lomonosov Moscow State University,
GSP-1, Leninskie Gory,
Moscow, 119991, Russian Federation.
liebedeva@yandex.ru