

УДК 82.0

DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-110-121

## РЕТАРДАЦИЯ В ДРАМЕ (К УТОЧНЕНИЮ ПОНЯТИЯ)

**Лебедева А. И.***Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова**119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1, Российская Федерация*

### **Аннотация**

**Цель.** Оценка терминологического статуса композиционного приёма ретардации применительно к драме с учётом способов введения художественного приёма в пьесу; попытка придать ему статус рабочего понятия, предложив собственное определение, которое может служить надёжным инструментом анализа драматических произведений.

**Процедура и методы.** Ключевым исследовательским методом стал компаративный анализ трактовок ретардации в лингвистических, литературоведческих и театроведческих словарно-энциклопедических изданиях в их связи с эпической драматургией А. Н. Островского. С учётом этих трактовок и с опорой на труды теоретиков (А. Н. Веселовский, В. Б. Шкловский, Л. В. Чернец, Л. Г. Тютелова) предлагается наше определение ретардации.

**Результаты.** Доказан неопределённый статус понятия ретардации для теории драмы, в том числе из-за синонимичной многоголосицы в употреблении термина. Обоснованы сюжетные и внесюжетные способы введения ретардации в пьесу в тесной связи с приёмом остранения. Определены терминологические рамки понятия в узком смысле.

**Теоретическая и/или практическая значимость** заключается в возможном применении её результатов к анализу драматических произведений, в том числе современных (в связи с усилением их нарративизации).

**Ключевые слова:** А. Островский, Б. Брехт, композиция, остранение, ретардация, сюжет, эпичность

## RETARDATION IN DRAMA (TO CLARIFY THE CONCEPT)

**A. I. Lebedeva***Lomonosov Moscow State University**Leninskie Gory, Moscow 119991, Russian Federation*

### **Abstract**

**Aim.** To assess the terminological status of compositional techniques of retardation in relation to drama considering the ways of introducing artistic techniques into plays; to attempt to give this technique the status of a working concept through offering its own definition which can serve as a reliable tool for analysing dramatic works.

**Methodology.** The key research method was a comparative analysis of interpretations of retardation in linguistic, literary, and theatrical dictionary-encyclopedic publications, in their connection with epic drama of A. Ostrovsky. Taking into account these interpretations, and relying on the works of theorists (A. Veselovsky, V. Shklovsky, L. Chernets, L. Tyutelova), our definition of retardation was proposed.

**Results.** The article proves the indefinite status of the concept of “retardation” in the theory of drama, owing also to the synonymous polyphony in the use of the term. It substantiates both plot and off-plot methods of introducing retardation into a play, in close connection with the technique of exclusion. It also defines the terminological framework of this concept in a narrow sense.

**Research implications.** The significance lies in the possible application of the results to the analysis of dramatic works, including the modern ones, due to the increasing emphasis on their narrative elements.

**Keywords:** Alexander Ostrovsky, Bertold Brecht, composition, detachment, retardation, plot, epic

## Введение

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.

Приём ретардации известен с античных времён: им пользовался ещё 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 её 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» [5, с. 419]. С помощью ретардации писатель осознанно контролирует эмоциональную напряжённость в произведении, ослабляя или усиливая её. Так или иначе, в основе любого художественного приёма 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 [11, р. 401]. 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» [12, р. 15].

Активное использование ретардации как художественного приёма 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 приёме эпики.

Основу драмы составляет действие — последовательное развитие сюжетного конфликта, от завязки к развязке, в рамках концентрического сюжета. Строгое соблюдение классицистического правила трёх единств, провозглашённое 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. В современном литературоведении наслоение однородных событий связывается не только с кумулятивным сюжетосложением [6, с. 63], но и с рецептивным «этосом покая» (когда суть интриги заранее известна читателю, внимание сознательно направляется на ретардирующие элементы, ведущие к развязке) [7, 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 приём, основанный на сознательном отодвигании, отдалении, задержке сюжетного события за счёт введения замедляющего действие описания или ситуативных осложнений» [2, с. 341]. Актуализируя его теорию первобытного хорового синкретизма, будет полезным напомнить о том, что все литературные роды

возникли из одного корня. Поэтому удивительна диалектика драматического и эпического начал в пьесе.

Перспективы развития драматической формы через посредничество эпоса обсуждались ещё в переписке от 1797 г. между И. Гёте и Ф. Шиллером: оба пришли к выводу, «что требование ретардации обусловлено неким высшим эпическим законом», потому как изображение действия для драматурга-эпика «лишь средство для достижения некой абсолютной эстетической цели»<sup>1</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 четвёртом 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, 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. Барбоя относительно пьес Чехова и Беккета, «порой возникает ощущение, что во время писания «Трёх сестёр» и «В ожидании Годо» трактат Аристотеля был для этих авторов настольным чтением» [1, с. 291]. Таким образом, в произведениях, где внутреннее действие важнее внешнего, предшествующая перипетии ретардация перестаёт иметь то значение, которое ей придавалось классицистами. В эпоху реализма ретардация укрепилась в драме в качестве композиционного приёма, функция которого стала восприниматься прямо противоположно. Вместо драматического нагнетания напряжения в пьесе ретардация стала способствовать её эпическому спокойствию.

В связи с эпизацией драмы важную роль приобрела детализация, создающая повествовательный ритм за счёт движения от крупного к общему плану (выражаясь языком киноискусства). Ретардация служит выявлению детали из общего фона: за счёт 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 «Вишнёвый сад» — деловое коммерческое предприятие новой эпохи в противовес изящному «Вишнёвому саду» разорившихся дворянских гнёзд. Мотив вишнёвого 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 «Покупка меди»<sup>2</sup> (1937–1951) режиссёр метафорически разделил традиционный и новый типы театра по способу их восприятия зрителем на карусель и планетарий соответственно. Признавая диалектическую суть драматического и эпического начал

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

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

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>1</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 даёт иное развитие действия — не только по прямой, но и по кривым, а порой и скачками»<sup>2</sup>. Говоря об оттяжке в сюжете, Брехт имеет в виду не что иное, как ретардацию.

Наряду с термином *ретардация* правоммерно 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. Статья посвящена анализу разработанности понятия *ретардация* применительно к драме на материале лингвистических, литературоведческих и театроведческих словарей.

### Ретардация в лингвистике

Нами был проштудирован корпус лингвистических словарей, начиная с незавершённого «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 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 приём, состоящий в замедлении или приостановке повествования с целью возбудить любопытство, интерес, нетерпение адресата, заинтриговать его. ... Приём 3. используется в кинематографии (очередная серия кинофильма нередко обрывается «на самом интересном»)»<sup>3</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 четвёртом действии. Навязчивое декламирование Крутицким старых трагедий, раздражающее нетерпеливую Мамаеву, ретардирует развитие сюжета и усиливает эффект. О данном типе ретардации

<sup>1</sup> Брехт Б. О театре: сборник статей / пер. с нем. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 71.

<sup>2</sup> Там же. С. 77

<sup>3</sup> Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации: терминологический словарь. М.: ЛЕНАНД, 2006. С. 104.

писал В. Б. Шкловский. Благодаря трудам теоретика формальной школы ретардация («торможение истории») стала пониматься как базовая «нанизывающая» форма сюжета [10, с. 32].

Относя замедление к приёмам ступенчатого построения сюжета, лидер ОПОЯЗа радикально утверждал: «Форма создаёт для себя содержание» [10, с. 35]. В дальнейшем это положение было оспорено близкими к формалистам филологами (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, мы считаем убедительной мысль о невозможности неформального содержания. Кроме того, семиотизация художественных приёмов не означает тождества 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 нём.

В связи с целями данной статьи важно отметить, что уже в работе «О теории прозы» (1929) Шкловский ставит в один смысловой ряд такие композиционные приёмы, как «повтор, с его частным случаем – рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии» [10, с. 33]. 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» [3, с. 239]. 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 путём выявления доминирующей *точки зрения*. Издавна в драматургии превалирует внутренняя точка зрения. Ввиду постоянной смены угла зрения в диалогах-поединках зритель вынужден встать на точку зрения одного из персонажей. Нас же более интересует внешняя точка зрения, значение которой как композиционного приёма следует из того обстоятельства, что она лежит в основе *остранения*. Термин, впервые предложенный В. Шкловским, перекликается с концепцией очуждения Б. Брехта. 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, причём каждый кусок сохранит свою жизнеспособность»<sup>1</sup>. В аспекте рассматриваемой нами проблематики приём *остранения* может быть понят как переход зрителя на точку зрения постороннего наблюдателя, т. е. использование позиции принципиально внешней по отношению к описываемому явлению. *Остранение* достигается благодаря приёмам 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 неё.

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

<sup>1</sup> Брехт Б. О театре: сборник статей / пер. с нем. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 122.

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» [4, с. 184]. В частности, фиксируется расширение функции ретардации, ставшей «способом манифестации аномальной картины мира, нелинейного, ассоциативного мышления» [4, с. 184].

«Большой иллюстрированный словарь иностранных слов»<sup>1</sup> (2006) и «Большой толковый словарь русского языка» (2008) под редакцией С. А. Кузнецова предлагают полностью идентичные интерпретации: «композиционный приём в художественной литературе, состоящий в задержке повествования с помощью отступлений, рассуждений, пространных описаний, вводных сцен ...»<sup>2</sup>

### Ретардация в литературоведении и театроведении

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 наперёд неважные, а иногда и противные мысли, и потом вдруг выводится настоящая материя» с целью «привести слушателей, или читателей, в большее восхищение»<sup>3</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) путём введения в текст пьесы *досуженного разговора*. В сценах «Не всё 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 ключницу Феону (а после и дядюшку) самоубийством при помощи повторяющихся косвенных намёков:

**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). Чёрный ворон, что ты выёшь над моею головой!

**Феона.** Да батюшки! В уме ли ты?

**Ипполит.** Всему конец, прости навек.<sup>4</sup>

Если сцена Ипполита с дядюшкой напрямую влияет на дальнейшее развитие действия, то предшествующий ей разговор с Феоной 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 посвящён в суть совершаемой интриги, а потому наслаждается комическим эффектом от её реализации.

Среди героев купеческого Замоскворечья, созданных Островским, выделяется сваха благодаря узнаваемой профессиональной речевой манере. Бойкие Гавриловны, Наумовны, Карповны помогают главному герою наладить лич-

<sup>1</sup> Ретардация // Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17000 слов. М.: АСТ: Астрель, 2006. С. 679.

<sup>2</sup> Ретардация // Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2008. С. 1120.

<sup>3</sup> Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 3 / сост. Н. Остолоповым. СПб.: В типографии Императорской Российской Академии, 1821. С. 440.

<sup>4</sup> Цит. по: Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3 / под общ. ред. Г. И. Владыкина. М.: Искусство, 1974. С. 372.

ную жизнь – устроить благополучный брачный союз. Лёгкость, с которой свахи налаживают контакт с окружающими за счёт игривых обращений, мягкой иронии и метких русских поговорок, завораживает. В финале бальзаминовской трилогии («Праздничный сон – до обеда», 1857; «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», 1861; «За чем пойдёшь, то и найдёшь», 1861) Говорилица (как в народе прозвали Красавину за «язык с приговором») посредством тонкой манипуляции вынуждает Мишеньку представиться поклонником немолодой, но богатой вдовы Белотеловой. Так, напряжённое ожидание (suspense) 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» [9, с. 10]. 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. создаётся или введением дополнительных действующих лиц, выступление которых приостанавливает развёртывание 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 чётко расчленённых по строению жанрах Р. часто достигается отнесением кульминационного пункта действия на конец членения ... Р. является одной из основных форм композиции, создающих *Spannung*»<sup>1</sup>. По поводу ожидания развязки мы писали выше. В данном определении ретардации нас интересует 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 оценённый критикой. М. И. Дараган, вслед за Н. А. Добролюбовым, писал: «Я имею слабость к Феклуше. Не могу я находить её вставочность лишней. Рассказы её так милы...»<sup>2</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» [8, с. 39].

В «Словаре литературоведческих терминов» (1974) под ретардацией подразумевается «художественный приём задержки развития действия, включение в повествование дополнительных действующих лиц, вставных новелл, авторских отступлений, описаний природы, интерьера и т. п.»<sup>3</sup> В словарной статье есть отсылка к

<sup>1</sup> Ретардация // Литературная энциклопедия / гл. ред. А. В. Луначарский: в 11 т. Т. 9. М.: ОГИЗ, 1935. С. 635–636.

<sup>2</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>3</sup> Ретардация // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 322.

менее благозвучному синониму *торможение* – «термин для обозначения намеренного задержания развязки в эпических или драматических произведениях с помощью внесюжетных элементов»<sup>1</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 своём «Словаре театра» (1987, рус. пер. 1991) не приводит словарной статьи для понятия *ретардация* непосредственно, однако включает синоним *замедление действия* (что в переводе равнозначно – франц.: *retardement*, англ.: *retardment* и др.). П. Пави не даёт определения 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 он, в свою очередь, представлен «автономной единицей действия, функциональным единством в повествовании»<sup>2</sup>. Таким образом, Пави предлагает опираться на мотив при исследовании сюжетных задержек, хотя и отмечает недостаточность терминологии для возможности анализировать «сложные театральные формы»<sup>3</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 ретроспекцию.

Мы уже касались ранее сдерживающего мотива, способствующего усилению напряжения перед развязкой. Что касается статического мотива, то его 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 её дети» (нем. “Mutter Courage und ihre Kinder”, 1939) маркитантка Анна Фирлинг зарабатывает на продолжительной войне, продавая в своём 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 личную позицию по отношению к Тридцатилетней войне в песнях по ходу действия (в начале, в седьмой картине и в 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 счёт 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 приём, свойственный эпич. жанрам: задержка развития сюжетного действия, замедление рассказа о событиях (повествование в узком значении). Осуществляется посредством введения внесюжетных компонентов: статич. описаний (развёрнутых 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 авантю-

<sup>1</sup> Торможение // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 426.

<sup>2</sup> Мотив // Пави П. Словарь театра / пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 195.

<sup>3</sup> Там же. С. 195.

ном романе)»<sup>1</sup>. Островский нередко прибегает к развёрнутой 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 признаёт свою неправоту, но ему жаль потерять расположение общества. Зеркальная ретроспектива, актуализирующая в настоящем прошлые 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 внедрённой 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 тяжёлой 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 приём задержки развития сюжетного действия, замедления повествования. Осуществляется посредством описаний пейзажей, портретов, лирических отсту-

плений, вставных новелл, философских размышлений ...»<sup>2</sup>

С. П. Белокурова в «Словаре литературоведческих терминов» (2006) придерживается аналогичного взгляда на ретардацию как на «композиционный приём: 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>3</sup>

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

В «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» (2008) статья не даёт определения понятию *ретардация*, но отсылает нас к терминам *кумулятивный сюжет*, *эпика*, *эпопея*, где значение ретардации подробно раскрывается в тесной связи с ними. Н. Д. Тмарченко здесь замечает, что в кумулятивном сюжете ретардация выявляет эмпирическую самоценность многообразия жизни, несводимого к достижению персонажем единой цели. Авторы указанного словаря, вслед за П. Пави, ссылаются на Б. В. Томашевского, который по типу включения в интригу выделял свободный и обусловленный мотивы. Свободный мотив не важен для развития сюжета и в любое время может быть исключён без потери причинно-следственной связи между событиями. Напротив, обусловленный мотив является обязательным звеном для построения действия – в случае его потери событийный ход изменится<sup>4</sup>. Таким образом, мы приходим к вы-

<sup>1</sup> Ретардация // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 322.

<sup>2</sup> Ретардация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. С. 871–872.

<sup>3</sup> Ретардация // Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. С. 144.

<sup>4</sup> См.: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.:

воду, 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 субстанциональном конфликте обусловлены как характерами действующих лиц, так и противоречиями окружающей среды и не могут быть уяснены вне эпического модуля повествования. ДеDRAMатизация театра, произошедшая на рубеже XIX–XX вв. под влиянием психологического романа, усилила художественные возможности драмы для показа человеческих взаимоотношений в их многоплановости.

### Уточнение понятия для драмы

Рассмотрев основные тенденции в определении ретардации, мы приходим к заключению, что опорными для исследователей понятиями являются «композиционный приём», служащий для «задержки развития действия», «замедления повествования», «для обозначения задержки ожидаемой развязки». Ретардация создаётся с помощью «внесюжетных элементов»: «отступлений, рассуждений, пространных описаний, вводных сцен», «повторов», «введением дополнительных действующих лиц», «введением ряда эпизодов», которые «не вносят каких-либо изменений в ситуацию главного действия», «возвращений к “предыстории” или “междустории” 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 приведённых трактовок и терминов свидетельствует об отсутствии чёткости понимания сути ретардации, о подмене её 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, приводящим к остановке в развитии сюжета, или это всё же 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 приёма 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 её 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 счёт ретардации, с 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 неразрешённым вследствие его масштаба.

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

ретардация (в драме) — это композиционный приём 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 четвёртом действии перед кульминацией.

Осуществляется посредством введения в текст пьесы эпических компонентов: повествования (за счёт появления нарратора в рамочном тексте); второстепенных персонажей; диалогов особого типа — досужего разговора, диалога глухих; лирических отступлений; символизации (за счёт параллелизма и повторов); ретроспективы за пределами основного действия. Широкое использование ретардации как способа ступенчатого построения сюжета пьесы является важным компонентом эпического театра, теоретически осмысленного Б. Брехтом.

### Заключение

Художественные возможности драмы по сравнению с эпосом значительно обогатились вследствие непрерывной нарративизации последней благодаря интертекстуальным контактам. Однако эпическая драма всё ещё находится в русле аристотелевской концепции действия. Ретардация как основной приём 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. Вследствие этого существует функциональная разница в использовании ретардации — в традиционной драме она усиливает напряжение, в эпической — снимает его. Семантическое тождество в осуществлении приёма на практике при помощи сюжетных и внесюжетных элементов выявляется благодаря точке зрения наблюдателя. Подводя итог, мы убедились в перспективности разработки понятия ретардация для теории драмы.

*Статья поступила в редакцию 17.07.2024.*

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю. М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 288–295.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
3. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. 431 с.
4. 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. DOI 10.17223/18137083/84/13
5. Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3–4. С. 412–435.
6. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. 203 с.
7. Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. М.: Алетейя, 2021. 270 с.
8. Тютелова Л. Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А. Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3 (13). С. 35–42. DOI: 10.48164/2713-301X\_2023\_13\_35
9. Чернец Л. В. О развязках и концовках в пьесах А. Н. Островского // Stephanos. 2020. Вып. 5 (43). С. 9–17. DOI: 10.24249/2309-9917-2020-43-5-9-17
10. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
11. Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer // The Classical Journal. 2017. Vol. 112. № 4. P. 385–404.
12. Jong I. F. de. A Narratological Commentary on the Odyssey. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 627 p.

### REFERENCES

1. Barboy Yu. M. [Theater and Problems of Postdramatism]. In: *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2016, no. 5, pp. 288–295.

2. Veselovsky A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 405 p.
3. Dobin E. S. *Syuzhet i dejstvitel'nost'*. *Iskusstvo detail* [Plot and Reality. The Art of Detail]. Leningrad, Sovetskij pisatel Publ., 1981. 431 p.
4. Zhilicheva G. A., Zhilichev P. E. [Event Retardation as the Basis of the Absurd Discourse (A Case Study of the Works of D. Danilov)]. In: *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2023, no. 3, pp. 182–196. DOI 10.17223/18137083/84/13
5. Stakhorsky S. [Narratives of theatrical dramaturgy and their screen reflections (diegesis and ekphrasis)]. In: *Voprosy teatra* [Voprosy teatra], 2019, no. 3–4, pp. 412–435.
6. Tamarchenko N. D. *Russkij klassicheskij roman XIX veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian classical novel of the 19th century. Problems of poetics and typology of the genre]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1997. 203 p.
7. Tyupa V. I. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of historical narratology]. Moscow, Aletejya Publ., 2021. 270 p.
8. Tyutelova L. G. [Epic in Russian drama of the XIXth century (exemplified by A. N. Ostrovsky's plays)]. In: *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], 2023, no. 3 (13), pp. 35–42. DOI: 10.48164/2713-301X\_2023\_13\_35
9. Chernets L. V. [On the Denouements and the Last Cue of A. N. Ostrovsky's Plays]. In: *Stephanos*, 2020, iss. 5 (43), pp. 9–17. DOI: 10.24249/2309-9917-2020-43-5-9-17
10. Shklovsky V. B. *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, Federaciya Publ., 1929. 266 p.
11. Flatt T. Narrative Desire and the Limits of Lament in Homer. In: *The Classical Journal*, 2017, vol. 112, no. 4, pp. 385–404.
12. Jong I. F. de. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. 627 p.

---

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Лебедева Анастасия Игоревна – аспирант кафедры теории литературы Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова;  
e-mail: liebedeva@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Anastasiia I. Lebedeva – Postgraduate Student, Department of Literary Theory in Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University;  
e-mail: liebedeva@yandex.ru

---

#### ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Лебедева А. И. Ретардация в драме (к уточнению понятия) // Отечественная филология. 2025. № 1. С. 110–121.  
DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-110-121

#### FOR CITATION

Lebedeva A. I. Retardation in Drama (To Clarify the Concept). In: *Russian Studies in Philology*, 2025, no. 1, pp. 110–121.  
DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-110-121