

ТЕОРИЯ ДРАМЫ

Л. Г. Тютелова¹

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева

ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ДРАМЕ

Статья посвящена проблеме автора в драме. На основании сопоставления с риторической традиционалистской драмой XVIII века доказывается, что драма XIX века является индивидуальным авторским высказыванием. В нем на основании диалогических отношений автора и героя, автора и читателя/зрителя возникает понимание особенностей индивидуального видения драматургом сценической картины. В организации диалога автора и адресата его высказывания особую роль играет пространственная точка зрения, характеризующая как позицию героя, так и позицию так называемого ремарочного субъекта, свидетельствующего о возможности автора войти в мир драмы и вступить в диалогические отношения с персонажем.

Ключевые слова: автор; читатель; драматическое пространство; ремарочный субъект; пространственная точка зрения.

L. G. TYUTELOVA

Samara National Research University

THE PROBLEM OF SPATIAL POINT OF VIEW IN DRAMA

The article is devoted to the problem of the author in drama. On the basis of a comparison with the rhetorical traditionalist drama of the 18th century it is proved that the 19th century drama is an individual author's utterance. In this utterance, on the basis of dialogical relations of the author and the hero, the author and the reader/spectator, an understanding arises of the playwright's individual vision of the stage picture. In organizing the dialogue between the author and the addressee of his statement, a spatial point of view plays a special role, it characterizes both the hero's position and the position of the so-called stage-direction subject who indicates the author's ability to enter the world of drama and start dialogic relations with the character.

Keywords: author; reader; dramatic space; stage-direction subject; spatial point of view.

¹ Лариса Геннадьевна Тютелова, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета (Самара)

Теория драмы в России возникла преимущественно на основании античных поэтик и работ по эстетике начала Нового времени. Впоследствии она была скорректирована марксистами, о чем говорит появление «конфликта» в качестве знаковой и особенно значимой драматической категории (подробно проблема «конфликта» рассмотрена В.Е. Головчинер в статье «Действие и конфликт как категории драмы» [Головчинер, 2000, с. 65–71]). При этом описанные в теории драматические модели оказались далеко не универсальными, о чем свидетельствует, например, М.С. Кургинян в работе, представленной в академическом издании «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» [Кургинян, 1964, с.264, 279] или Б.О. Костелянец в книге «Действие и драма. Лекции по теории драмы» [Костелянец, 2007]. В частности, М.С. Кургинян замечает, что пьесы Менандра, римские комедии, впоследствии пьесы Шекспира и Кальдерона являют собой скорее исключение из общих правил, нежели их утверждение.

Стоит напомнить, что понимание драмы как одной из трех родовых литературных форм рождалось на основании представления о миметической природе искусства. Драматический автор подражает миру посредством действия, осуществляемого героем. Поэтому центральная категория драмы – действие. Его единство, как утверждал в свое время Аристотель, рождается благодаря осуществлению целостного, законченного события в едином пространственно-временном континууме. Это единство, как предполагали в Античности, – основание целостности драмы как авторского высказывания, в котором автор как фигура говорящая не представлена, поскольку речь в драме, согласно классической теории, принадлежит участнику события – герою. Но история драмы – это история нарушения аристотелевского единства действия, о чем свидетельствуют в свое время приведенные М.С. Кургинян примеры.

В некоторых исторических формах драмы единство драматического высказывания обеспечивает не событие, представленное действиями героев, а идея, некий закон, проявляющий себя в особенностях отношения человека и мира. Важно, что в традиционалистской поэтике, что не учитывает классическая драматическая теория, эта идея внеличностная. А в индивидуальной авторской поэтике, рождающейся в середине XVIII века, эта идея личностная. А потому, с одной стороны, созданная драматургом реальность свидетельствует об индивидуальности своего Творца, с другой, она рождается не только благодаря речи героев, но и благодаря тому, что автор не забывает показать, кто этих героев представляет читателю/зрителю. В итоге существенно меняется текст драмы: в нем основной текст и паратекст взаимодействуют особым образом.

Представляется, что выстраивание драматической теории на основании идей исторической поэтики и компаративной риторики, рассматривающих произведение как коммуникативное событие, инициированное автором, позволит освоить не только драматический опыт Менандра, римской комедии, Шекспира или Кальдерона, но и драмы позднего времени. Можно предположить, что новый подход открывает возможность создания исследовательского инструментария для работы с русской драмой XIX, XX и XXI. Она, с одной стороны, представляет собой высказывание, традиционно оформленное как речь, принадлежащая героям драматической истории. С другой стороны, в драматическом высказывании времени индивидуально-авторской поэтики важным становится факт создания лицом, представляющим автора в пространстве поэтического высказывания, образа пространства и времени, а также героя. Как этот субъект, которого можно назвать ремарочным, так и возникающие благодаря его речи образы дают возможность драматургу выразить свое видение и понимание действительности.

Комментарий драматических картин, возникающий в речи ремарочного субъекта, свидетельствует о диалогической направленности ремарочной речи на сознание героя, а в окончательном варианте – читателя/зрителя. Для организации диалогических отношений с «другим» драматическому автору, во-первых, необходимо оказаться рядом с тем, кто существует в пространстве действия, во-вторых, вступить с героем в диалогические отношения, результатом которых и станет обозначение индивидуальности авторской позиции. Отсюда особая роль пространственной точки зрения в авторской драме конца XVIII, а также XIX, XX и XXI веков.

До XVIII столетия в драматическом пространстве автор себя как создатель индивидуальной реальности не обнаруживает. В этой реальности существует только герой, цель которого – выражение некоего целостного представления о мире как завершенной, никому не принадлежащей реальности, отраженной в «зеркале» драмы. И, собственно, именно потому, что она завершена, изменение позиции относительно ее или наличие нескольких верных, в силу того, что они говорят не о том, что попадает в поле зрения субъекта, а о самом субъекте, невозможно. Отсюда чрезвычайно важная характеристика риторического героя: он не носитель индивидуальных субъектных качеств, определяющих особенности его зрения. Он транслятор Истины, всеми признаваемой и никому из субъектов драматического действия не принадлежащей.

Мир, образ которого появляется благодаря риторике героя, – это мыслительный конструкт, а не результат индивидуального наблюдения личностью за развитием живой жизни, еще не завершенной, становящейся, о которой нельзя пророчествовать, а можно что-то только предсказывать, предугадывать и ошибаться в своих предположениях.

Для доказательства этого тезиса обратимся к образам пьесы А.П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец». Персонаж традиционалистской пьесы, перечисляя отдельные детали пейзажа, не воспроизводит окружающую его реальность, а строит метафизический, в аристотелевском понимании, образ идеальной возлюбленной:

*Мне стены градские и башни, город весь
И протекающи меж гор потоки здесь,
Когда в приятную они погоду плещут,
И солнечны лучи, когда в день красный блещут,
И нощи темнота во самом крепком сне*

Любезну Ксению изображают мне [Сумароков, 2012, с. 24]¹

Интересно, что по отношению к миру города, гор, водяных потоков персонаж, речь которого позволяет появиться образу, занимает позицию «вне», а потому себя как такового в нем обнаружить не может, как и не может себя обнаружить драматург в образе своего персонажа.

Для сравнения можно обратить внимание на сцену выбора жениха в гоголевской «Женитьбе» – комедии Нового времени и нового авторства. Агафья Тихоновна, как и сумароковский герой, пытается сотворить образ возлюбленного:

«Никанор Иванович недурен, хотя, конечно, худощав; Иван Кузьмич тоже недурен. Да если сказать правду, Иван Павлович тоже, хоть и толст, а ведь очень видный мужчина. Прошу покорно, как тут быть? Балтазар Балтазарович опять мужчина с достоинствами. Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась» [Гоголь, 1949, т. V, с. 37].

Гоголевская героиня создает портрет из понравившихся ей черт женихов. А поэтому она смотрит не «вне», а «внутри» себя, подобно своему автору, который посредством героя стремится понять и выразить свою индивидуальность. Следовательно, в персонаже новый автор способен увидеть «другого», подобного себе.

¹ Курсив здесь и далее наш. – Л.Т.

Первый опыт представления такого видения в русской драме находим у романтиков. В русском варианте самый яркий, хотя далеко не первый, образец их драматических опытов – «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. Вот, например, замечание С.Н. Дурылина: «... все ... богатство романтического “я” Лермонтов, собрав от прежних своих героев, вместили в Арбенина» [Дурылин, 1941, с. 35].

А это значит, что Лермонтов по отношению к себе реальному входит в мир драмы как «другой». Но этот «другой» позволяет автору увидеть себя со стороны и попытаться себя понять. Отсюда в романтической драме диалог автора с собой как с «другим» для которого пространственные отношения оказываются не столь важным.

Открытие собственной неповторимости осуществляется в диалоге не просто с собой как «другим», а в диалоге с действительно другим «я». Поэтому некоторые исследователи замечают: «...при всей объективации героя Лермонтов все же не смог стать над ним, не сумел последовательно объективно его раскрыть» [Фохт, 1975, с. 127].

То есть раскрыть как собственно «другого». Это удастся только реалистам. Например, А.С. Пушкину в его трагедии «Борис Годунов». В ней автор стремится войти в мир пьесы не под маской героя, а под своей собственной личиной. Об этом авторском замысле говорит первый вариант названия «Бориса Годунова».

Драматическая повесть

Комедия

О настоящей беде Моск. Госуд.

О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве –

Летопись о многих мятежах и пр.

Писано бысть Алексашкой Пушкиным

[сочинено в В.] [тр. Палицына]

В лето 7333

На городище Ворониче

[цит. по: Городецкий, 1969, с. 38].

Алексашка существует в пространстве авторского мира, за его границами мы обнаруживаем Александра Пушкина, как о том говорит эпиграф: «*Драгоценнейшей для россиян памяти НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностью посвящает Александр Пушкин*» [Пушкин, 1964, т. V, с. 218].

А на границе, если верить М.М. Бахтину, в пространстве «между» реальность биографического автора и реальностью героя, – Автор как Творец художественного мира.

Примечательно, что Алексашка – это не просто авторский образ, это образ себя, перемещенный в прошлое. Это перемещение позволяет драматургу решить сразу несколько проблем. Он, с одной стороны, демонстрирует собственную причастность миру, которому принадлежат все его персонажи. С другой, этот мир получает характеристики становящейся, движущейся реальности, еще не имеющей завершения. У нее есть прошлое, есть настоящее и у нас есть возможность через нее заглянуть в будущее.

Для пушкинской трагедии важно, что появившийся в историческом пространстве героев трагедии образ Алексашки может взаимодействовать с образами персонажей: приближаться к ним или дистанцироваться и т.п. (В «Онегине» Пушкин это делает более явно, когда говорит: *«Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы...»* [Пушкин, 1964, т. V, с. 10].) Поэтому пространственная точка зрения становится одним из способов оформления авторской позиции видения драматического мира.

Авторское приближение к герою не носит драматический действенный характер. Авторский образ не становится актантом драматического действия. Он только демонстрирует авторскую способность максимально удаляться от драматической границы, свободно перемещаться в пространстве действия, быть сущностно ему причастным. Последнее подтверждается еще и появлением в «Борисе Годунове» двух Пушкиных: Гаврилы и Афанасия Михайловича. Они неслучайно попадают в афишу. В свое время Пушкин признавался: «Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости приличия, son atome, но без всякой дворянской спеси» [Пушкин, 1964, т. VII, с. 166].

Но для Пушкина важно, чтобы авторский голос звучал как голос автономно существующего по отношению к героям и к их индивидуальности субъекта. Даже если эти субъекты носят имя автора пьесы. Примечательно в этой связи пушкинское признание П.А. Вяземскому (в письме около 7 ноября 1825): «Трагедия моя кончена <...> Хоть она и в хорошем духе написана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [Пушкин, 1965, т. X, с. 188-189]. Пушкин сетует на себя из-за того, что для него новая авторская позиция должна быть обозначена как «внутренняя» и частная, а потому ни с какой другой принципиально не совпадающая, никем другим не выражаемая.

Возможно лишь приближение к «другому». Этому способствует выход автора в мир драмы и обнаружение разных точек наблюдения за основным событием:

Народ
 Расступитесь, расступитесь. Бояре идут.
Они входят в дом.
 Один из народа

Зачем они пришли?

Другой
 А верно, приводить к присяге Феодора Годунова.
 Третий

В самом деле? — слышишь, какой в доме шум! Тревога, дерутся...

Народ
 Слышишь? визг! — это женский голос — взойдем! — Двери
 заперты — крики замолкли.

Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.

Мосальский

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом.
 Мы видели их мертвые трупы.

Народ в ужасе молчит.

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий
 Иванович! [Пушкин, 1964, т. V, с. 322]

При этом открывающаяся читателю позиция внутреннего наблюдения – лишь точка наблюдения, но не зрения. Зрение зависит от индивидуальных особенностей личности, о которых она заявляет, показывая увиденное. Следовательно, оно субъектно и субъективно, а потому ограничено возможностями индивидуального личностного видения мира.

Особенности зрения и оценки увиденного, как правило, передают особенности речевого поведения персонажа, становящегося в драме XIX века основными способом создания *индивидуального* характера героя. Таким же индивидуальным речевым поведением отличается и ремарочный субъект, в которого в «Борисе Годунове» трансформируется авторский образ, когда Пушкин отказывается от первого варианта названия. Ремарочный субъект – это субъект сознания, проявляющего себя в возможности особого видения и оценивания происходящего и извне – с границы художественной реальности, и изнутри, как тот, кто свободно перемещается от границы в самый центр драматического мира, максимально приближается к любым его героям. Голос ремарочного субъекта звучит благодаря ремаркам, свидетельствующим о «появлении» автора в пространстве героя.

Позиция восприятия художественной реальности героем и позиция восприятия мира ремарочным субъектом в равной мере характеризуются индивидуальными, неповторимыми и, что важно, ограниченными личностными возможностями субъектов. Это и признают пушкинские герои:

Один (*тихо*)

О чем там плачут?

Другой

А как нам знать? то ведают бояре, не нам чета

[Пушкин, 1964, т. V, с. 227].

Помимо субъективности, позицию восприятия в мире драмы Нового времени, характеризует еще и подвижность. Взгляд может быть направлен и в прошлое («*Из роду Отрепьевых, галицких боярских детей. Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале*» [Пушкин, 1964, т. V, с. 239]), и в будущее («...*буду царем на Москве!.. Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние*» [Пушкин, 1964, т. V, с. 240]).

В поле зрения наблюдающего оказывается и его собеседник (*Другой*: «*А царевичу поют вечную память*». *Первый*: «*Вечную память живому! Вот ужко им будет, безбожникам*» [Пушкин, 1964, т. V, с. 298]), и происходящее на площади (*Третий*: «*Чу, шум. Не царь ли?*» *Четвертый*: «*Нет: это юродивый*» [Пушкин, 1964, т. V, с. 299]) и т.п.

В итоге персонаж драмы Нового времени в русском варианте – это не только актант, чьи поступки движут действие пьесы, но и тот, чье видение происходящего позволяет обнаружить авторский диалог с «другим». Недаром его персонажи апеллируют к позиции видения «другого». Так Борис в сцене «Кремлевские палаты»:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,

Обнажена моя душа пред вами:

Вы видели (*выделено мной. – Л.Т.*), *что я приемлю власть*

Великую со страхом и смиреньем

[Пушкин, 1964, т. V, с. 229].

Или «Другой» в сцене «В Новодевичьем монастыре»:

Вся Москва

Сперлася здесь; смотри (*выделено мной. – Л.Т.*): *ограда,*

кровли,

Все ярусы соборной колокольни,

Главы церквей и самые кресты

Унизаны народом

[Пушкин, 1964, т. V, с. 226-227].

Итогом диалога с «другим» является понимание читателем/зрителем авторской позиции видения и оценки мира. Автор через своего героя посредством ремарочного субъекта способен указать, какие позиции видения происходящего для него являются приоритетными. Об этом интересно свидетельствуют массовые сцены «Бориса Годунова». Помогающая их увидеть ремарка предлагает занять пространственную позицию, которую чаще всего занимает народ: «*Царь выходит из собора. Боярин впереди раздаст нищим*

милостыню. Бояре» [Пушкин, 1964, т. V, с. 300]; *«Входит патриарх, святители, за ним все бояре. Царицу ведут под руки, царевна рыдает»* [там же, с. 314]; *«Отворяются двери. Мосальский является на крыльце»* [там же, с. 322].

В таком приближении к пространственной позиции «другого» можно обнаружить авторские оценочные предпочтения. Но это лишь предпочтения. Авторская позиция всегда сложнее любой отдельной точки зрения героя и определяется при выходе в так называемое пространство «между», когда автор, обогащенный знанием созданного мира, завершает его как целостный и осмысленный благодаря диалогическим отношениям с героем как «другим», способным тот же самый мир увидеть по-своему.

Причем, если Пушкин свою частную позицию стремится показать как позицию, приближающую нас к объективному восприятию события, то авторы середины XIX века не скрывают субъективности своего видения и оценки происходящего. А потому ремарочный субъект перестает быть лишь посредником в организации диалога автора и героя, автора и читателя. Он позволяет автору напрямую выразить свою частную точку зрения. Пример тому – драматургия И.С. Тургенева. Ремарка позволяет драматургу не только вводить читателя в авторский мир, обозначать приоритетные позиции его восприятия «изнутри», но и познакомить с авторской точкой зрения на него как частной и принципиально сопоставимой с позицией героя.

Для этого несколько персонажей, вследствие особенностей своего характера и положения в разворачивающихся событиях, как и ремарочный субъект, нарочито занимают позицию наблюдателей. В «*Месяце в деревне*», например, это Ракитин и Шпигельский, Ислаева и Ислаев. В последнем случае очевидно, что то, что видят персонажи, и то, что они понимают, совершенно не соответствует действительности. Муж Натальи Петровны и ее свекровь остаются уверенными в ее любовных отношениях с Ракитиным, поскольку дважды застают Наталью Петровну наедине с Ракитиным, хотя речь в этих сценах, как это знает читатель, идет совершенно не о том, о чем думают Ислаевы.

Но и ремарочный субъект демонстрирует свою позицию как позицию «догадки» (*«Она, видимо, не знает, что сказать»*) [Тургенев, 1979, с. 376]. А поскольку позиция ремарочного субъекта вполне сопоставима с позициями героя, то и его видение происходящего может восприниматься лишь как вероятностное. И тому есть множество примеров, когда в ремарке лишь строится предположение о том, что происходит с героями.

И еще один примечательный факт. Смена ракурсов видения мира и смена пространственного положения ремарочного субъекта, наблюдающего событие «изнутри», свидетельствует о том, что авторская позиция перестает «привязываться» к позиции видения кого-либо из героев, как позиция автора к позиции народа в «Борисе Годунове». Так, в одной из сцен «Месяца в деревне» во время разговора Натальи Петровны и Веры в ремарке отмечено, что Наталья Петровна «бледнеет», ремаркой же подчеркнуто, что во время объяснения Вера, не поднимая головы, слушает Ислаеву. Кто же видит бледность героини? Очевидно, что это позиция ремарочного субъекта, не совпадающая даже пространственно с позициями персонажей. В другой сцене читательское внимание переключается с позиции одного героя на позицию его сценического партнера с такой быстротой (см. первую сцену «Месяца в деревне»), что слишком быстрая смена пространственных позиций наблюдения не дает закрепить позицию видения за конкретным персонажем.

Более того, может оказаться и так, что ремарка приближает читателя к позиции видения героя, но только пространственной. Идеологическая точка зрения героя, стоящего на выбранной автором пространственной позиции, остается невыраженной.

Так, например, Катя, служанка в доме Ислаевых в «Месяце в деревне», сначала присутствующая при разговоре Веры и Беляева, потом скрывающаяся в малиннике от Натальи Петровны и Ракитина, не делает никаких выводов из «подслушанного», хотя два состоявшихся в ее присутствии разговора чрезвычайно важны именно в своей соотнесенности друг с другом и в тех перспективах понимания происходящего, которые открывают эти соотнесения.

Следовательно, автор, подобно Кате, наблюдает за происходящим, «подглядывает», но воспользоваться ее пониманием сцены для обозначения своей позиции через диалог-согласие с героем – не может. Ему ее необходимо выразить как автономную, ни с чьей другой из мира его героев не связанной. А потому ее начинает высказывать непосредственно ремарочный субъект, который не только фиксирует жесты героев, но и высказывает в форме выражения полной уверенности свое предположение о том, что за жестом стоит: *«небольшое, довольно тягостное* (выделено мною. – Л.Т.) *молчание»* [Тургенев, 1979, с. 387]). Но чем более уверенно говорит ремарочный субъект и чем скрытнее становятся герои, тем менее читатель доверяет позиции видения, оформляемой как позиция ремарочного субъекта. В итоге читателю приходится самому решать, что же происходит и что представляют собой драматические персонажи. В перспективе развития русской драмы XIX века это приводит к новой форме драматического высказывания, выстраивающего образ мира на «территории сознания» читателя.

Читатель драмы – особый читатель. Он, в первую очередь, должен видеть, что ему «показывает» драматург. При этом традиционный театр требует *от автора* показа того, что открывает позиция наблюдения из зрительного зала, *от зрителя* – полного доверия словам героя. В драме Нового времени и то, и другое невыполнимо. Поэтому театр с помощью актерской игры, работы режиссера, сценографа, звукооператора и т.д. учится строить театральный образ на «территории сознания» зрителя, апеллируя к его собственному жизненному опыту, позволяющему ему, оставаясь самим собой, войти в драматическое пространство. В конечном итоге невидимое становится источником основной драматической интриги, позволяет разворачиваться второму плану действия, перемещаться героям в любую временную точку.

И в итоге рождается и новая драма, и новый вид искусства – кино, в котором «вхождение» в появляющийся по воле автора мир и свободное перемещение в нем становится возможным благодаря тому, что между зрителем и этим миром возникает посредник. И если в драме это «ремарочный субъект», то в кино это камера. Ее «взгляд» – имитация взгляда человека, свободно перемещающегося в осваиваемом пространстве, видящего то малое, то большое, то целое, то часть именно в том ритме перемены пространственных планов, который задан творцом художественной реальности, а потому помогает передать особенности его взгляда на мир. Недаром, А.Н. Зорин замечает, что ремарка обретает свойства «авторской режиссуры» [Зорин, 2008, с. 35]. Он имеет в виду театральную режиссуру, но это в первую очередь режиссура кино, правда, не первых лет его появления со статичной камерой и крупными планами, а времени, когда зритель «входит» в киномир и осваивает его благодаря смене различных, выбранных режиссером, пространственных точек зрения, стремясь открыть для себя позицию режиссера или сформировать свою.

Таким образом, когда для драматического автора актуальной становится задача представления индивидуальности видения и понимания жизни, он «входит» в драматический мир, приближается к герою и дистанцируется от него. О подвижности авторской позиции говорят и ремарочный субъект, и персонажи, позиции которых обозначены с помощью не только идеологической, но и пространственной точки зрения, делающей их соглядатаями. Динамика пространственного движения позволяет драматургу оформить свою позицию видения и оценки происходящего и завершить мир драмы на основании организуемых в том числе и благодаря пространственной точке зрения диалогических отношений автора и героя, автора и читателя/зрителя. При этом театральному зрителю не доступны возможности читателя. И только камера как

фокус представления драматической картины и ее освоения решает проблему «вхождения в драматический мир», смены ракурсов его видения, существования в нем и выхода за его пределы. Следовательно, драматический текст задолго до рождения кинематографа открывает возможности освоения картин незавершенной, становящейся жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гоголь, Н. В. Женитьба / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. V: Женитьба. Драматические отрывки и отдельные сцены. – Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1949. – С. 5–62.

Головчинер, В. Е. Действие и конфликт как категории драмы / В.Е. Головчинер // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2000. – Вып. 6 (22). – С. 65–71.

Городецкий, Б. П. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий / Б.П. Городецкий. – Ленинград: Просвещение, 1969. – 184 с.

Дурылин, С. Н. Лермонтов и романтический театр / С.Н. Дурылин // «Маскарад» Лермонтова: сборник статей; под ред. П.И. Новицкого. – Москва; Ленинград: Издание ВТО, 1941. – С. 15–42.

Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков / А.Н. Зорин / Под научн. ред. Прозорова В.В. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008. – 240с.

Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец. – Москва: Совпадение, 2007. – 503 с.

Кургиян, М. С. Драма / М.С. Кургиян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3 т. 2: Роды и жанры литературы. – Москва: Наука, 1964. – С. 238-362.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Москва: Наука, 1962–1965.

Сумароков, А. П. Димитрий Самозванец / А.П. Сумароков. – [Электронный ресурс]: Трагедия. – Москва: РГБ, 2012. – URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005433519#?page=24> (01.10. 2019).

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / И.С. Тургенев. – Москва: Наука, 1979. Т. 2: Сцены и комедии 1843–1852. – 703 с.

Фохт, У. Р. Лермонтов: логика творчества / У.Р. Фохт. – Москва: Наука, 1975. – 192 с.

REFERENCES:

Durylin, S. N. Lermontov i romanticheskij teatr / S.N. Durylin // «Maskarad» Lermontova: sbornik statej; pod red. P.I. Novickogo. – Moskva; Leningrad: Izdanie VTO, 1941. – S. 15–42.

Foht, U. R. Lermontov: logika tvorčestva / U.R. Foht. – Moskva: Nauka, 1975. – 192 s.

Gogol', N. V. Zhenit'ba / N.V. Gogol' // Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. T. V: Zhenit'ba. Dramatičeskie otryvki i otdel'nye sceny. – Moskva; Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1949. – S. 5–62.

Golovčiner, V. E. Dejstvie i konflikt kak kategorii dramy / V.E. Golovčiner // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta. – 2000. – Vyp. 6 (22). – S. 65–71.

Gorodeckij, B. P. Tragedija A.S. Puškina «Boris Godunov»: Kommentarij / B.P. Gorodeckij. – Leningrad: Prosveshhenie, 1969. – 184 s.

Kosteljanec, B. O. Drama i dejstvie. Lekcii po teorii dramy / B.O. Kosteljanec. – Moskva: Sovpadenie, 2007. – 503 s.

Kurginjan, M. S. Drama / M.S. Kurginjan // Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveshhenii v 3 t. T. 2: Rody i zhanry literatury. – Moskva: Nauka, 1964. – S. 238–362.

Pushkin, A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. / A.S. Puškin. – Moskva: Nauka, 1962–1965.

Sumarokov, A. P. Dimitrij Samozvanec / A.P. Sumarokov. – [Elektronnyj resurs]: Tragedija. – Moskva: RGB, 2012. – URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005433519#?page=24> (01.10. 2019).

Turgenev, I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Sochinenija: v 12 t. / I.S. Turgenev. – Moskva: Nauka, 1979. T. 2: Sceny i komedii 1843–1852. – 703 s.

Zorin, A. N. Pojetika remarki v russkoj dramaturgii XVIII – XIX vekov / A.N. Zorin / Pod nauchn. red. Prozorova V.V. – Saratov: Izd-vo Saratovskogo universiteta, 2008. – 240 s.