

РЕТРОСПЕКЦИЯ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ТРАГЕДИЙ ЭСХИЛА. ЗНАЧЕНИЕ РЕТРОСПЕКЦИИ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ ДЛЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ»

В статье предметом литературоведческого исследования становится прием ретроспекции в драматургии. Автор предлагает выводы по характеру функционирования этого приема, сделанные на основе структурно-типологического анализа трагедий Эсхила. Данный подход позволил заявить о связи между ретроспекцией греческой трагедии и западноевропейской «новой драмы».

Феномен литературоведческого термина «ретроспекция» на современном этапе заключается в следующем:

– существование трех, часто синонимичных, терминов (ретроспекция, flashback, аналепс) в зарубежной [1] и их отсутствие в отечественной справочной литературе;

– отражение в зарубежных справочных изданиях универсальности функционирования ретроспекции [2];

– глубокий анализ ретроспекции в качестве грамматической категории текста в работах отечественных лингвистов И.Р. Гальперина [3], З.Я. Тураевой [4];

– сложившиеся концепции изучения ретроспекции как категории художественного времени в эпосе и романе («психологизации» времени Г. Мейергоффа [5], «пространственная» концепция Д. Фрэнка [6], «разрушенного времени» Алена Роб-Грийе [7], «содержательная» концепция времени в трудах М.М. Бахтина [8], Л.С. Выготского [9], Б.А. Успенского [10], Д.С. Лихачева [11], статьях Н.Ф. Ржевской [12]);

– единичные примеры теоретических обобщений функционирования ретроспекции в драматургии [13].

Исследования академика Д.С. Лихачева поэтики древнерусской литературы убедительно доказали, что ретроспекция как обращение повествователя в прошлое («воскрешение прошлого») существовала уже в древнейших фольклорных и литературных формах творчества. Развивая идеи ученого применительно к истории западноевропейской драматургии, мы можем говорить о формировании со времен древнеаттической трагедии, а также дальнейшем становлении ретроспекции в качестве собственно драматургического приема повествования ('a narrative device').

Интерес к ретроспекции в качестве концептуального драматургического приема возникает на рубеже XX века в западноевропейской «новой драме» (пьесах Х. Ибсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу). Хотя в первую очередь творчество

этих авторов напрямую связано с национальными традициями драматургии, изучение ретроспекции выявляет общность их поэтики. Поэтому актуальный научный интерес представляет выдвижение гипотезы о глубинной связи ретроспекции греческой трагедии и «новой драмы».

Предметом нашего пристального внимания в настоящей статье стали формы, виды, типы и функции ретроспекции в трагедиях Эсхила как начальном этапе формирования концепции «классической» ретроспекции в драматургии.

Изучение приема ретроспекции в системе эволюции общего целого, каким предстает жанровая структура греческой трагедии, стало возможным благодаря разработанной в статье М.Л. Гаспарова «Сюжетосложение греческой трагедии» методологии исследования.

На материале 33 греческих трагедий видный отечественный ученый предложил анализ «общей структурной характеристики трагедии (в главном ее элементе – сюжете, «мифе»)» [14] на основе выделения трех типов организации драматического материала: эпический, драматический и лирический. Кроме указанных основных моментов трагического действия – патоса (*πάθος*) М.Л. Гаспаров отмечает, что «в трагедию неизбежно входят компоненты обрамляющие, связующие, создающие контекст. Их исключительная цель – информационная» [14, с. 138].

Следуя логике автора, мы можем отнести ретроспекцию в первую очередь к «контекстуальному» компоненту трагедии.

Назвав и проанализировав информационность в качестве исключительной цели «контекстуальных» компонентов действия, М.Л. Гаспаров тем не менее не мог попутно не отметить отдельные моменты других функций: подготовка патоса, характеристика этоса (*ἦθος*).

Если М.Л. Гаспаров полагал целью своей работы «наметить общие очертания того структурного целого, частные аспекты которого преимущественно разрабатываются исследователями» [14, с. 127], то нашу статью

можно отнести к подобным частным изысканиям на малоисследованную тему.

Нас интересует функционирование ретроспекции как в сюжетосложении (общих компонентах трагедии: лирическом, эпическом, драматическом), так и во внешних жанровых формах трагедии. Поэтому в своем анализе мы отмечаем элементы сюжетосложения (по М.Л. Гаспарову) и части внешних структурных признаков трагедии (членение на эпизоды, хоры и т. д.).

Учитывая синкретичность ранних жанровых форм, а также общепризнанный в теории жанра факт устойчивой жанровой классификации в античности [15], мы поставили своей целью изучить специфику функционирования приема ретроспекции в жанровой структуре трагедий Эсхила.

Мы намерены исследовать функционирование ретроспекции в греческой трагедии, чтобы утвердить значение этого приема для «новой драмы». Думается, что полученные результаты исследования позволят достаточно широко вводить в литературоведческий оборот эту существенную, на наш взгляд, категорию.

Объектом анализа в статье стали наиболее характерные с позиций предмета изучения трагедии Эсхила [16].

Ретроспекция в трагедиях Эсхила чаще всего осуществляется в простой форме воспоминаний героя (Электра: «Ах, нужно ль вспоминать о том...» Жерт. 417) или хора («Помним заветный час...» Жерт. 934). Как эпизод из прошлого ретроспекция также может принимать формы молитвы (Электры при свершении надгробного возлияния: Жерт. 123-151), сна (Клитемнестры о рождении змеи: Жерт. 525-532) персонажей. В «Агамемноне» (186-191) хор раскрывает философию сновидения у древних греков как средства познания божественных установлений:

Через муки, через боль
Зевс ведет людей к уму,
К разумению ведет.
Неотступно память о страданье
По ночам, во сне, шемит сердца,
Поневоле мудрости уча.

Прошлые разных видов и типов может составлять основное содержание торжественных гимнов, «славословья» (Аг. 774-800) и плача (Жерт. парод) хора. В качестве бесспорных аргументов при мотивировке решения хор активно использует сравнения из стародавнего прошлого: «Отвагой, как Персей, ты сердце укрепи» (Жерт. 829-830).

К специфическим формам ретроспекции в трагедии можно, пожалуй, отнести вещания, пророчества, режы – приказы (приказ Аполлона Оресту отомстить за смерть отца в Эвм.), так как они побуждают героев совершать роковые поступки. Как правило, предсказания ясновидцев сбываются по ходу сюжета трагедии. Отражая древний тип мышления, пророчества воплощали идею неотвратимости судьбы, безграничной власти богов.

Образы ясновидцев занимают особое место в композиции и идейном замысле трагедии. Например, Кассандра в «Агамемноне». Благодаря своему таланту – дару Аполлона девушка способна установить связь между увиденными ею картинами «изначального», давнего зла и будущими убийствами ее и Агамемнона Клитемнестрой. Интересно, что Кассандра, как Прометей, приводит хору подробности убийства детей на пире Фиеста – «изначального зла» в доме Атридов – еще и потому, чтобы аргосские старцы поверили ее видению будущего. Кассандра предсказывает также дальнейший ход событий: месть Ореста за убийство отца – сюжет второй части трилогии. Таким образом, девушка выступает проводником в мир прошлого и будущего.

Для трагедии характерны также следующие формы ретроспекции: загадка в драматическом диалоге сцены «узнавания» и драматическом монологе тени убитого героя. Например, Электра догадывается о возвращении брата по оставленной им пряди волос и следам, что заставляет Ореста открыться ей (Жерт. 166-210), а Тень Клитемнестры будит спящих Эриний (Эвм. 94-139).

Как правило, осложненная форма ретроспекции заключена в аргументах участников диалога на основе одного (линейная) или разных (контрастная) взглядов, оценок.

Мифологическое прошлое представлено драматургом в трех типах: стародавний (эпохи материнского права), давний и недавний (патриархат).

В структуре трагедий каждый тип ретроспекции играет свою преимущественную роль. Недавнее прошлое (о нем впервые упоминается в прологе) входит в состав экспозиции пьесы (эпический монолог), так как содержит условие или причину, побудившую героя начать действие. Давнее прошлое (о нем речь идет в эпическом диалоге, драматических диалоге, монологе эпизодий и хоровых партиях) составляет собственно завязку сюжета трагедии. Ста-

родавнее прошлое (часто в форме древнего проклятья, упоминаяемого в драматическом и лирическом диалоге по ходу развития действия и как лейтмотив лирической хоровой песни) имеет статус «изначального зла».

Как правило, три типа прошлого связаны на основе причинно-следственных отношений: недавняя трагедия вызвана давней виной, последняя, в свою очередь, проистекает от «изначального зла». Недавняя и давняя трагедии схожи с изначальной и символизируют этапы движения рока. Роковые кончины, страдания неизбежны, даже если должен умереть прославивший родину герой (Агамемнон) или подвергнуться мукам спасший человечество бог (Прометей). Поэтому события прошлого служат для автора и его персонажей весомыми аргументами, доказывающими неотвратимость расплаты детей за свои ошибки и преступления отцов.

Если в состав основного элемента трагедии – драматического диалога – входит ретроспекция, то она по преимуществу имеет вид кратких упоминаний. Прошлое может упоминаться персонажами в едином смысловом ключе, а также иметь различную оценку, выявляя оппозицию персонажей (Гермес – Прометей).

Функции представленных в драматическом диалоге типов прошлого связаны как с жанровой разновидностью диалога (стихомифия или агон), так и с занимаемым в сюжете (композиции) трагедии местом. В стихомифии пролога сообщение о недавнем прошлом выполняет аналитическую функцию, являясь мотивацией решения героев. Таким образом, ретроспекция характеризует этос и подготавливает патос. Ретроспекция в стихомифии основных частей сюжетосложения трагедии, как правило, дана с информационной целью. Для вновь появившихся на сцене персонажей (например, Ио в Пром.) эта краткая информация о прошлом нужна в качестве сюжетной и идейной связки (при знакомстве персонажей, выявлении общности/разности судьбы, страданий и т. п.). Для зрителей уже знакомые краткие сведения о прошлом в стихомифии важны как повтор смысловых доминант характеристики этоса («Я Прометей, который людям дал огонь», Агамемнон – «вождь кораблей»). С этой точки зрения можно говорить о лейтмотивах. Помимо основной жанровой функции «решение», ретроспекция в агоне драматического диалога может служить источником мотивации поступка (Эвм.), а также переживания (Пром.) персонажей.

В зависимости от персонажей – источников сообщения Эсхил начинает использовать разные ракурсы видения прошлого. Этому способствовало главное нововведение драматурга: выделение из хора одного исполнителя гипокрита («ответчика»). Второй актер с самого появления стал носителем действенного начала. В трагедии Эсхила персонажи получили возможность оспаривать точку зрения друг друга, давать мотивировку своим поступкам, активно привлекая фрагменты прошлого.

Мифологическая ретроспекция в репликах действующих лиц стала обрастать подробностями реального быта, нравов, чувств героев эпохи Перикла, когда Афины достигли большой политической и экономической мощи. Например, кормилица вспоминает, как вышла маленького Ореста (Жерт. 730-758). В монологе кормилицы содержатся трогательные наблюдения о поведении малышей, звучит неподдельная боль по поводу полученных сведений о смерти питомца. Конструируя этот фрагмент давнего прошлого, Эсхил привлекает материал жизненных наблюдений, что, безусловно, являлось новаторством в области драмы.

Часто драматический диалог в трагедиях Эсхила бывает осложнен монологами героев. Драматический монолог в составе драматического диалога позволяет драматургу использовать информацию о разных типах прошлого в подробном виде с целью мотивировки поведения персонажей – участников диалога. Тогда в осложненном монологе диалоге может вовсе отсутствовать упоминание прошлого (апология Клитемнестры в Аг.).

Собственно драматический монолог по преимуществу содержит решение, наиболее важное для активизации (или разрешения) патоса трагедии, благодаря чему и ретроспекция выполняет функции мотивировки (состояния, решения, поступка).

Эпический диалог – наименее востребованный с позиций функционирования ретроспекции элемент жанровой структуры в трагедиях Эсхила. Думается, потому, что этот элемент, являясь выражением эпического настоящего, часто заключает информационную стихомифию о кульминационных внесценических событиях. Так, например, вестник в эпическом диалоге «Семерых против Фив» сообщает о братоубийстве. Внимание зрителей приковано к информации о факте преступления. Поэтому только в конце диалога вестник может позволить себе лишь кратко

подытожить, что братоубийство – результат давнего проклятья отца.

В эпическом и лирическом монологе ретроспекция обычно представлена в виде развернутого рассказа («истории») с основными функциями информации (эпический монолог) и переживания (лирический монолог). Даже в этом случае весьма спорной представляется исключительно контекстуальная оценка данных элементов в жанровой структуре трагедии.

Так Прометей, обращаясь к Ио (Пром. 636-639), говорит:

Где плач
О жребии несчастном слезы горькие
И состраданье слушателей вызовет,
Там и помешкать можно, там и слов не жаль.

Эти слова побуждают Ио к развернутому рассказу в лирическом монологе о ее страданиях, составляющих контрастное оттенение патоса Прометея. Среди объективных факторов недавнего прошлого в трагедии «Жертва у гроба» (приказ Локсия, взятие Трои) и настоящего (правление «двух женщин») Орест называет и личные мотивы: тоска по отцу, нужда. Таким образом, ретроспекция входит в характеристику этоса героя.

Эпический монолог может содержать ретроспекцию в ретроспекции с целью либо противопоставления (Прометей о помощи богам), либо органичной связи прошлых времен. В эпическом монологе Прометея мы наблюдаем характерный пример использования Эсхилом ретроспекции в ретроспекции на основе контраста (давнее – стародавнее – давнее – недавнее прошлое).

В качестве обобщения информации о дальнем прошлом драматург употребляет сентенцию:

Болезнь такая, видно, всем правителям
Присуща – никогда не доверять друзьям.
(Пром. 224-225)

В статье «Сентенция в различных элементах жанровой структуры трагедий Софокла» Т.Ф. Теперик отмечает, что объединяет подобные гномические высказывания эпического контекста. «Это прежде всего связь с основным событием, о котором сообщается в эпическом монологе или узнается в эпическом диалоге... сентенция объясняет или интерпретирует событие... Подобное функционирование сентенции подчинено стиливой установке эпического текста, ориентации на объективность» [17]. В жанре сентенции Прометей предлагает свой анализ событий давнего прошлого с позиций объективной этики.

Гномическое высказывание сменяет в монологе прямое обращение рассказчика – героя к слушателям (хору, зрителю):

Но вы спросили, за какую мучит Зевс
Вину меня. Извольте, и о том скажу.

(Пром. 226-227)

Подобная формула эпического монолога – распространенный ход, к которому обычно прибегал рассказчик, чтобы «перекинуть» мостик от одного события к другому. Недаром исследователи античной трагедии обращали внимание на родственность внутренней композиции эпического монолога и эпического рассказа [18].

Нас же данный ход интересует как достаточно устойчивая формула эпического монолога, подчеркивающая переход рассказчика от содержания одного времени к другому. Обычно эпический монолог сосредоточен в прологе трагедии и поэтому входит в состав экспозиции.

События прошлого в лирическом диалоге (амебей, коммос) и лирической хоровой песне (парод, стасим) становятся объектом переживания, выполняя главные задачи связи и обрамления основного действия. Поэтому эти элементы в структуре греческой трагедии обычно расположены в прологе/экспозиции и эксоде (обрамление), между эпизодами (связь). При обрамлении ретроспекция в составе лирического диалога и лирической хоровой песни, как правило, имеет функции переживания и информации. Задача связи подразумевает наличие в лирической хоровой песне объективной оценки происходящего. Тогда ретроспекция в составе указанных элементов выполняет функции мотивировки.

Часто связь между эпизодами при мотивации происходящих событий предполагает необходимость установления соответствий с прошлым нескольких типов. В таком случае лирический диалог и лирическая хоровая песня содержат ретроспекцию в ретроспекции с преобладанием стародавнего и давнего типов прошлого разных видов (от краткого до развернутого). Например, в парод «Агамемнона» хор аргосских старцев вспоминает о событиях десятилетней давности: начале Троянской войны. Давнее прошлое представлено хором в виде трех сменяющих друг друга хронологически выдержанных фрагментов.

Первый эпизод об отплытии Атридов в Трои развернут благодаря образному сравнению. Второй фрагмент (как видно из дальнейшего содержания трагедии) носит характер лейтмотива: «спор начался за жену многожуную». Третий эпизод о двух предсказаниях

Калханта – горя и радости царскому дому – также развернут благодаря детальному описанию. Четвертый краткий фрагмент из области стародавнего прошлого (победа Зевса над Кроном) – своеобразное отступление от событий давнего прошлого – дан как пример силы богов. Пятый эпизод – самый распространенный и драматически напряженный по содержанию. В нем речь идет о принятии Агамемноном рокового решения принести свою дочь в жертву Артемиде, страшных подробностях убийства девушки.

Все четыре фрагмента давнего прошлого – единая цепь несчастий и пророчеств:

Не ведал робости Агамемнон.

Увы, от первого преступленья

Родится дерзость у человека.

Он решился дочь убить,

Чтоб отплыли корабли,

Чтоб скорей начать войну

Из-за женщины неверной, – мотивирует хор поступок царя (Аг. 231 – 237).

Тем не менее, каждый фрагмент давнего прошлого стоит у истоков соответственно трех взаимосвязанных сюжетных линий пьесы. Подобное единство Эсхил строит на основе причинно-следственных отношений. Так, «старинная» вина Елены и Париса порождает войну, война – предсказания о двойственном положении царского дома, о страшной плате за возможность успешного похода на Троию, предсказания – преступление Агамемнона.

Таким образом, собственно происходящее на сцене с момента первого эпизода трагедии можно назвать изображением итогов вынесенных в прошлое трех сюжетных линий. Троя пала, но вопреки радостным ожиданиям дом Агамемнона осквернен изменой его жены и убийством.

Помимо отмеченных выше главных задач эти элементы могут входить в основное действие, как, например, в трагедиях «Семеро против Фив», «Жертва у гроба». Тогда ретроспекция используется в виде кратких упоминаний с преобладанием аналитических функций над функциями переживания, а ретроспекция в ретроспекции не наблюдается.

Таким образом, полученные выводы свидетельствуют: в своих трагедиях Эсхил сознательно использовал ретроспекцию как драматургический прием, подчиненный законам жанровой структуры греческой трагедии.

В конце XIX – начале XX века социально-философские, естественнонаучные открытия, а также общественные потрясения дали мощный импульс исследовательскому подходу к переос-

мыслению литературной традиции. Интерес к античности вообще и древнеаттической трагедии в частности был вызван потребностью драматургов нового времени обратиться к истокам. Цель обращения состояла не только в том, чтобы утвердить генеалогическое родство с античностью, во многом утраченное предыдущими эпохами, но и вдохнуть новое содержание в ставшие актуальными древние формы драматического аналитизма, психологизма, эпичности, диалога и ретроспекции. Ретроспекция греческой трагедии на разных уровнях рецепции органично входит в практику Х. Ибсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу.

Корни «интеллектуальности» как основного методологического принципа «новой драмы» связаны с деятельностью Эдипа из трагедии Софокла «Эдип-царь». Интеллектуальные усилия Эдипа, направленные на выяснение истины, превращали всю трагедию в сплошной акт «познания самого себя». Драматическая ситуация в «Эдипе-царе» вела не к осуществлению предсказаний, а к постепенному раскрытию давно происшедшего. Содержанием трагедии являлись последствия прошлого. Впервые же отвлеченное значение глагола *skoréō* («размышлять») возникло у Эсхила, а Геродот одним из первых употребил слово *historiē* («разыскание», «исследование») [19].

Х. Ибсена прежде всего привлекает софокловский аналитизм, умение греческого трагика строить композицию пьесы на основе постепенного «узнавания» событий прошлого. В своем творчестве норвежский драматург достигает особых высот в области ретроспективной композиции (завязка действия в прошлом героев), диалога-дискуссии и психологизма. Основанное на ретроспекции действие (например, в пьесах «Кукольный дом», «Дикая утка», «Женщина с моря») вовлекает персонажей – участников дискуссии – в новый круг отношений, способствует глубокому раскрытию их характеров.

Г. Гауптману как создателю духовного завещания «Тетралогия об Атридах» наиболее близка «Орестея» Эсхила: «...сакрально и ритмически более Эсхил, чем Софокл или даже Еврипид... Безумный мир» [19]. В первую очередь немецкий драматург стремился воссоздать структуру древнегреческой трагедии, которая являлась для него воплощением архитектоники «Urdrama», «Urform» («прадрама» или «праформа» – центральные категории поздних произведений Гауптмана). Тем не менее Гауптман

– писатель своей эпохи. Эпический элемент и замедленность интриги греческой драматургии в его пьесах обогащаются функциями «новой драмы», связанными с переходом внешнего действия к внутреннему.

Для Б. Шоу прием ретроспекции греческой трагедии имел два основных пути освоения. С одной стороны, английский писатель в своих критических работах признавал значение греческой драматургии (преимущественно Еврипида) для своего творческого метода, с другой – изучал «квинтэссенцию ибсенизма». В первом своем цикле «Пьесы Неприятные» Б. Шоу активно обращается к приему ретроспекции с целью разоблачения пороков современного общества. Разное сюжетное развитие событий «Пьес Неприятных» благодаря ретроспекции выстра-

ивается в систему. Аппелляция к прошлому в ретроспективной композиции, соотнесенность с ним в пределах драматической циклизации и ремарок позволили Б. Шоу всесторонне разоблачить порочное социальное устройство. Прошлое явилось доказательством твердого убеждения драматурга: благоденствие детей правящих классов питается трущобами Сарториуса, домами миссис Уоррен, вследствие чего расшатаны основы английского общества и его семейного очага.

Таким образом, в пьесах Х. Ибсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу ретроспекция во многом становится концептуальным приемом, раскрывающим специфику основных компонентов «новой драмы»: проблематику, конфликт, композицию, дискуссию, психологизм.

Список использованной литературы:

1. Показательна логика Криса Балдика, автора «Краткого оксфордского словаря литературных терминов». На понятие flashback американский теоретик дает ссылку «see analepsis», в словарной же статье об аналепсисе как форме анахронии ученый отмечает: «Commonly referred to as retrospection or flashback, analepsis enabled a storyteller to fill in background information about characters and events» («Обычно упоминаемый как ретроспекция или flashback, аналепсис дает возможность рассказчику вставить информацию заднего плана о характерах и событиях»). [Baldick C. The Concise Oxford dictionary of literary terms. – N.Y.: Oxford., 1990. – 246 p. P. 9.
2. Пави П. Словарь театра. Пер. с франц. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с. С. 288.
3. A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms. 2nd Edition. – Boston: Little, Brown and Company, 1971. – 124 p. P. 84.
4. Dictionary of Literary Terms, Harry Shaw. – N.Y.: McGraw-Hill, 1972. – 402 p. P. 161.
5. Scott A. F. Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use. – M.A.: London and Basingstoke Companies, 1980. – 324p. P.109.
6. A Dictionary of Literary and Thematic Terms, Edward Quinn. – N.Y.: Facts On File, Inc. 2000. – 360p. P. 128.
7. The Longman Dictionary of Poetic Terms, Jack Myers, Michael Simms, Southern Methodist University. – N.Y. and L.: Longman, 1989. – 366p. P.114.
8. The Film Encyclopedia by Ephraim Katz. – N.Y.: A Perigee Book, 1979. – 1266 p. P. 424.
9. Dictionary of Film Terms. Frank E. Beaver. – N.Y.: by Jwayne Publishers, 1994. – 411 p. P. 151.
10. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 137 с.
11. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). – М.: Высш. школа, 1979. – 219 с.
12. Meyerhoff H. Time in Literature – Angeles: Berkeley and Los., 1955. – 160 p.
13. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе (Пер. с англ. В.Л. Махлина) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 194-213.
14. Роб-Грийе А. Время и описание в современном повествовании // Новый роман, новый человек. – М.: Симпозиум, 2000. – С. 468-480.
15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
16. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-226.
17. Выготский Л. С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции. – М.: Лабиринт, 1997. – 413 с.
18. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
19. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худож. лит., 1971. – С. 232-383.
20. Ржевская Н. Ф. Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении // Вестник МГУ. – 1969. – №5. – С. 42-54.
21. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (функция «ретроспекций» в романе) // ФН. – 1970. – №4. – С. 28-40.
22. Лихачев Д. С. «Воскрешение прошлого» в начальной русской драматургии // Поэтика художественного времени // Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худож. лит., 1971. – С. 321-330
23. Nitschke R.K. Studien zur retrospektiven Technik bei Henrik Ibsen // Univ. im Adama Mickiewicza w, Poznaniu. Wydz. filol. Ser. Filologia germanica. – 1971. – №9. – 82 s.
24. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 126-166. С.127.
25. Особое значение для нас с точки зрения теории жанра в античности имеют следующие работы: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Вост. лит., 1998. – 798 с.; Чернец Л.В. Литературные жанры. (Проблемы типологии и поэтики) – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.; Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М.: Советский писатель, 1983. –367с.; Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
26. В классической филологии приняты следующие сокращения названий трагедий Эсхила: Сем. – «Семеро против Фив», Пром. – «Прометей прикованный», Аг. – «Агамемнон», Жерт. – «Жертва у гроба», Эвм. – «Эвмениды». Текст трагедий привлекался в переводе С.Апта по изд.: Эсхил. Трагедии. – М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2001. – 381 с.
27. Теперик Т.Ф. Сентенция в различных элементах жанровой структуры трагедий Софокла // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989. – С. 96-112. С. 101-102.
28. Там же. – С. 98.
29. Подробнее об этом см. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М.: Худ. лит., 1978. – 301 с. С. 213-214.