

Смерть и просветление (заметки о повествовательной идентичности)

О.А. Ковалев
БАРНАУЛ

1

Актуальной проблемой современной теории нарратива, далеко выходящей за пределы как собственно литературоведения, так и классической нарратологии, является вопрос о повествовательной идентичности¹. Обращение к этой проблеме, какие бы цели оно ни преследовало, в определенный момент неизбежно подводит нас к области психологии, психотерапии или философии. «Философы (начиная с Локка) и психологи (начиная с Фрейда) почти единодушно согласны с тем, что на вопрос, кто мы суть, лучше всего отвечает рассказ об истории нашей жизни (в качестве *historia rerum gestarum*) и в особенности наша память об этой истории (в качестве *res gestae*)» [Анкерсмит, 2007, с. 435]. Даже в сугубо бытовом смысле понять кого-либо обычно означает узнать «историю» жизни; в противном случае мы вправе опасаться человека, предполагая какие угодно тайны в его прошлом и непредсказуемость в настоящем и будущем. Нередко человек весьма охотно рассказывает «свою историю», надеясь вызвать у слушателя определенную реакцию: сочувствие, ужас, восхищение и т.д. Но для этого требуется произвести нарративизацию – превратить жизнь в общедоступный текст.

Такие истории жизни испытывают общую участь всех нарративов: не будучи непосредственной проекцией прошлого [Анкерсмит, 2003, с. 347], они несут на себе те или иные точки зрения и являются результатом действия ряда процессов, среди которых не последнюю роль играет организация коммуникативного воздействия. При желании любой подобный нарратив может быть

© О.А. Ковалев

¹ Термин принадлежит П. Рикеру: «Под “повествовательной идентичностью” я понимаю такую форму идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» [Рикер, 1995, с. 19].

подвергнут демифологизации (деконструкции) за счет привлечения проигнорированной ранее информации, хотя, разумеется, в некоторых случаях процесс переработки жизненных событий переходит определенную границу, и тогда жизнь превращается в плацдарм для целенаправленного творчества, а нарративизация из неосознаваемого средства построения идентичности трансформируется в материал для целенаправленной виртуализации «я», освобождающей человека от навязанных ему идентичностей и лишаящей самоидентификацию твердой почвы (идентичность предполагает некоторую долю наивности – уверенность в том, что мы именно таковы, какими представляемся себе и другим). Как известно, разные формы нарушения идентичности стали излюбленным предметом изображения в литературе¹.

Обращение к художественному повествованию в перспективе проблемы идентичности способно, с одной стороны, трансформировать обыденные и литературоведческие представления о литературе, приближая нас к выполнению той задачи по антропологизации литературоведения, которая, по мнению В. Изера, высказанному еще в 1989 году, могла бы открыть новые перспективы перед теорией литературы в ситуации ее кризиса [Изер, 2008, с. 18–21]; с другой стороны, подобный угол зрения обогатил бы современную теорию нарратива знанием конкретных способов формирования идентичности, используемых в художественной литературе и с ее помощью. При этом, занимаясь художественными текстами, мы можем не только обратиться к сложным и разноплановым процессам построения целостного и определенного образа «я», но и увидеть моделирование тех процессов, по отношению к которым литературные репрезентации являются своеобразным экраном.

Описание изображений на этом экране, безусловно, требует особых методик анализа. Известно, что именно проблема соотношения автора и персонажа (автора и повествователя, автора и лирического героя) часто оказывается камнем преткновения для читателей (а порой и для исследователей литературы). Мы можем догадываться, что тот или иной герой является для писателя объективированным самовыражением или самоизображением, но до каких пределов здесь простирается самоидентификация – сказать всегда очень трудно.

Возникновение и развитие повествования сыграло важную роль в истории культуры: будучи важнейшим способом овладения временной составляющей жизни, повествование дало человеку возможность воспринимать себя в третьем лице [Барт, 2001, с. 345; Рикер, 1995, с. 29–30; Шмид, 2008, с. 35], сформировало способность видеть мир в его сюжетном (событийном) аспекте [Лотман, 1992, с. 242]. Иными словами, развитие повествовательного искусства представляет собой важный факт из области антропологии. Даже человеку, не читающему ничего или почти ничего, весьма часто приходится иметь дело с фикциональными нарративами – благодаря фильмам и компьютерным играм, но в первую очередь, разумеется, за счет практики нарративизации событийной составляющей собственной жизни. Мы все еще нуждаемся в том, чтобы сворачивать свою жизнь в истории, рассказы, делая ее тем самым достоянием

¹ В русской литературе это, например, произведения Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.М. Шукшина и др.

социума. Правда, одним из прогнозируемых следствий появления Интернета является принципиальная перестройка способов хранения и передачи информации; по некоторым прогнозам, в будущем нарративность неизбежно утратит свою традиционную роль и на ее место придут иные формы организации культурной памяти [Ямпольский, 1998, с. 27].

Нарративизация двойственна, ибо, делая бытие осязаемым, осязаемым, она в то же время приводит человека к отчуждению от него: для построения нарратива требуется взгляд извне, а значит, взгляд другого. Нарратив, как и любая другая репрезентация, предполагает, что человек становится другим в отношении себя самого. Происходит неизбежный процесс порождения двойника. История всегда рассказывается кому-то, что свидетельствует о фундаментальной социальности нарратива. Уже сам факт нарративизации предполагает социализацию опыта, так как рассказывается то, что имеет (может иметь) ценность для другого человека. Именно взгляд другого определяет формы нарративизации, дает точку зрения, без которой невозможен нарратив. Более того, те конфигурации, которые предлагает нарративность, сами по себе суть воплощенный взгляд другого. Поэтому даже если рассказанная история не имеет явного адресата, сами приемы нарративизации позволяют перевести индивидуальный опыт на язык другого, тем самым имитируя присутствие отсутствующего, взгляд без наблюдателя.

Через нарративные формы репрезентации передается точка зрения другого, а значит, и способы опредмечивания самой жизни. Повествовательное искусство в качестве одной из разновидностей репрезентации дает человеку некоторую свободу по отношению к собственной жизни, делает возможным сознание о ней, предоставляет те или иные формы ее видения. Происходит формирование субъекта, способного особым образом обрабатывать свой опыт: отделяясь от него, выступать по отношению к себе наблюдателем¹.

Нарративизация жизни имеет непосредственное отношение и к историческому сознанию. Обычно принято разграничивать научную историю и стихийную историю, определяющую характерное для данной культуры отношение к прошлому. Однако научная история, как показала Х. Арндт² не могла бы существовать без обыденного исторического опыта – переживания разрыва с прошлым и желания сохранить, воскресить или преодолеть, забыть его. То, как мы мыслим нашу жизнь, определяет во многом и то, как мы мыслим историю.

В исторических сочинениях, выражающих историческое сознание или исторический опыт, всегда так или иначе предполагается решение проблемы соотношения частного (индивидуального) и национального (общественного). В официальных историях частное нередко игнорировалось, но зато отвоёвыва-

¹ Данный аспект проблемы репрезентации рассматривает в ряде своих работ М. Ямпольский. См. в особенности: [Ямпольский, 1996].

² «Окончательное оформление отрезка человеческой жизни между рождением и смертью в пригодную для рассказа историю с началом и концом есть дополитическое и доисторическое условие того, что вообще в бытии человечества имеет место такая вещь как история» [Арндт, 2000, с. 242]. См. также: [Анкерсмит, 2007, с. 13–15].

ло себе пространство в таких жанрах, как мемуары или роман. В наше время оно прочно обосновалось в «научной»¹ и особенно научно-популярной истории.

Потребность в сближении «большой» истории и малой истории человеческой жизни породила такой жанр, как мемуары – жанр, в котором история и нарративизация частной жизни спаяны самым непосредственным образом.

Именно в художественной литературе можно наблюдать кризис универсальной концепции истории, отчужденной от исторического опыта частного человека. Ибо в мемуарах или романе история раскрывается постольку, поскольку соприкасается с частной судьбой, то есть дается здесь с частной, ограниченной точки зрения, не претендующей на универсальность и полноту. Другое дело, что для романиста этот подход может быть лишь формой выражения его концепции, а значит, частное будет здесь скорее маскировать универсальность.

2

Любая нарративизация предполагает отбор определенного материала [Шмид, 2008, с. 158–169] и целый ряд других весьма сложных, осуществляемых в основном бессознательно процедур. Образ события формируется на основе сопоставления реальности с известными способами нарративизации и типами событий, и, значит, в построении истории значительную роль играет узнавание, апперцепция, накладывание определенной схемы-матрицы на «реальность», превращаемую таким способом в историю. Выявление основного содержания события и отсеивание того, что ему не соответствует, создает нечто вроде эффекта монументализации.

Искусство повествования – это прежде всего искусство умолчания (история, как говорится, «умалчивает»), ибо предполагает отсеивание второстепенного, не связанного с основным предметом нарратива. И дело не только в том, что эти детали несущественны, – они могут не соответствовать образу истории, представлению о данном человеке, то есть, в конечном счете, интенции текста, авторской коммуникативной стратегии, хотя при некотором усилии воображения можно догадаться о том, что не сказано, некой изнаночной стороне нарратива, которую при желании всегда можно обнаружить.

Нарратив – это совокупность операций по преобразованию прошлого в текст, в информацию, которую можно воспроизвести, понять и запомнить. Результатом данных процедур является создание рассказа – нарративной репрезентации некоторых представлений о реальности, декларирующих, навязывающих и репродуцирующих определенную точку зрения.

То, что нарратив – это не сама реальность, а ее языковая конструкция, своего рода знак отсутствия реальности, стало заметно достаточно давно², хо-

¹ См., например, концепцию микроистории К. Гинзбурга: [Гинзбург, 2004, с. 287–320].

² Художественная литература последних двух столетий, по сути, пронизана явной и скрытой рефлексией о том, что любой рассказ – это опыт по восстановлению, реконструкции прошлого с помощью определенных языковых моделей. Один из выразительных примеров подобной художественной реф-

тя, разумеется, при наивном восприятии условность нарратива может быть и не замечена. Более того, для нормальной, естественной рецепции характерно то, что нарратив воспринимается не как опосредующее звено между человеком и его прошлым, а как прозрачный знак реальности. Не исключено, что значение художественной литературы связано прежде всего с обнаружением этой непрозрачности: фиксируя внимание на самом коде [Ман, 1999, с. 10–11; Тодоров, 2001, с. 384], она предлагает нам явную или скрытую рефлексию относительно языка описания реальности.

Например, в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина есть скрытое сопоставление разных версий одной и той же событийной последовательности. С высоты нашего нарративного пост-постмодернизма хорошо видно, как Пушкин не просто рассказывает историю своего героя, а создает опосредованный нарратив, подразумевая возможность иных версий того же события. Стремление разобраться в Пугачеве, власти, дворянстве приводит автора к пониманию того, что ответить на все вопросы, ограничиваясь лишь одной системой описания, невозможно.

История, рассказанная Гриневым, выдержана в концепции кодекса дворянской чести. Именно категория чести является той доминантой, которая определяет целостность и целенаправленность нарратива Гринева. Данная концепция задает точку зрения и принцип отбора материала. С другими потенциально существующими версиями история Гринева соотносится как правильная и «истинная» история. Гарантия верности рассказа – в искренности Гринева и наличии участников-свидетелей, способных подтвердить верность рассказа (Савельич, Марья Ивановна).

Таким образом, в рассказе Гринева есть неявная тенденциозность, которая может быть воспринята как знак не столько искажения, сколько определенного отбора материала, тем более что в свете судебного разбирательства, которое оказалось для героя отнюдь не благоприятным, история может быть задним числом рассмотрена как рассказываемая ради (само)оправдания. И в этом, вероятно, заключается своеобразная сверхзадача данного нарратива – дать такую версию событий, которая бы заранее опровергала обвинения, базирующиеся на ином – возможном построении той же истории. Но за этим можно увидеть и сверхзадачу самого Пушкина – его стремление проанализировать и «пересказать» (с помощью фиктивной истории) то положение, в котором он оказался – рассказать историю, главными участниками которой являются царь, дворянство, народ и поэт.

лексии – роман Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1934–44), в котором на примере процедуры нарративизации прослеживаются механизмы образования мифа. Однако количество случаев разного рода скрытой рефлексии относительно нарративизации, обнаруживающейся, например, благодаря сопоставлению повествования и предполагаемой реальности фикционала, поистине необозримо. Часто эта рефлексия существует на заднем плане, в виде указания на самую возможность иного рассказывания – возможность, которая редко реализуется в классической литературе, но зато активно воплощается в литературе века XX.

Подобные примеры художественной рефлексии убеждают в том, насколько важная роль принадлежит, с одной стороны, идентификации сюжетов друг с другом, а с другой – их различению. Нарратив представляет собой не только репрезентацию опыта, но и сам трансформирующий механизм, с помощью которого мы преобразуем реальность и овладеваем ею. И дело здесь не ограничивается отдельными историями. А точнее, за ними надо видеть порождающие механизмы, всеобщую взаимосвязь историй, неполную завершенность отдельных рассказов, которые всегда являются осколками большой истории.

Наша нарративная способность формируется в результате восприятия огромного количества нарративов, а также в упражнениях по их репродуцированию (пересказ, изложение, создание аналогичных историй и пр.). Каждая частная история погружена в «сюжетное пространство» (термин Ю.М. Лотмана) данной культуры, без соотнесенности с которым она просто не могла бы существовать. Культура разрабатывает определенный фонд сюжетов, между которыми постоянно совершается взаимообмен.

3

В формировании повествовательной идентичности особую роль играют краткие нарративы, обладающие огромной обобщающей силой и обычно (вос)соединяющие частную историю с тем или иным культурным мифом. Фундаментальный характер этих нарративов сложно не заметить, как и то, что процессы демифологизации неминуемо сопровождаются критикой подобных схем – самих принципов порождения, репродуцирования картины мира. Надо отметить при этом, что нарративность, по мнению специалистов по архаической культуре (см., например, работы О.М. Фрейденберг), изначально связана с демифологизацией (и рационализацией), критикой и переосмыслением мифа, логикой и рефлексией, а потому, вероятно, обладает значительным демифологизирующим потенциалом.

Именно схематизация придает сюжету жизни особую ясность и определенность, связывая в одно целое ряд разнообразных событий. Вопреки известному высказыванию «post hoc non est propter hoc», сюжетным сцеплениям вряд ли суждено полностью избавиться от призрака причинно-следственных зависимостей. Очевидна также особая суггестивная сила кратких историй, вмещающих в себя целую жизнь (такие истории широко встречаются и в литературе), ибо именно в них лучше всего ощущается процесс преобразования человеческой жизни в текст, создание некоего «образа жизни», дающего возможность разом, без деталей (скрывающих целое), охватить большой временной отрезок.

Наверное, сила воздействия таких коротких рассказов связана с тем, что, даже если речь идет о чужой жизни, бессознательно мы применяем данный принцип схематизации к себе, по аналогии то и дело рассказывая историю своей жизни. К тому же, такие нарративы соблазняют нас проективной финализацией – возможностью увидеть со стороны то, что, по сути, не дано увидеть: жизнь в ее целом, как законченный процесс.

Безусловно, краткий нарратив – понятие условное. У нас нет критериев для четкого определения границ краткости. Но очевидно также, что в культуре

постоянно происходят явления компрессии и расширения – то за счет наращивания нового материала и, соответственно, преодоления и разрушения традиционных схем, то за счет сжимания пространственных сюжетов. Достаточно сказать, что значительная часть художественных повествований представляет собой не что иное, как интерпретацию и конкретизацию известных архисюжетов. Восприятие таких произведений предполагает узнавание в новом старого, равно как и само новое обнаруживает себя лишь благодаря неполному совпадению со старым. Установка на новизну, даже если говорить о культуре последних двух столетий, имеет весьма ограниченный и локальный характер, проявляясь лишь на фоне огромного количества фактов узнавания, повторяемости, воспроизведения и т.д.

Характерно, например, что А.П. Чехов в определенном смысле рассказывает «те же самые» истории, что и Тургенев, Гончаров, Толстой, с чем связаны такие особенности чеховских нарративов, как проблематизация событийности, неизбежная, если учитывать подытоживающий характер чеховских сюжетов, метанарративность. Перед нами процесс трансформации сюжетики, который определяется самой логикой историко-литературного процесса. Не открывая новой традиции, а оставаясь в составе того же сюжетного мира, «двигаться дальше» можно, лишь обратившись к компрессии. Не случайно в этой связи и то, что Чехова нередко воспринимали как завершителя эпохи – и то, что тема исчерпанности, опустошенности, пустоты, бессобытийности – одна из важнейших в его творчестве.

Для истории литературы принципиально, что одна и та же история может быть рассказана по-разному с точки зрения краткости, лаконичности (или, соответственно, пространности, подробности). Будучи одним из способов социализации индивидуального, создания социально ценной информации, ее хранения и передачи, нарративизация не может не быть связанной с устойчивыми структурами – архисюжетами, воспроизводя их, иногда подвергая сомнению, но, тем не менее, все время к ним возвращаясь. По отношению к подробным изложениям тех же самых историй краткие нарративы кажутся результатом предельной компрессии нарративной информации, но это не должно помешать нам увидеть за ними порождающие матрицы, принципы генерирования повествовательных текстов, в том числе историй о жизни. В своем пределе схематизированный нарратив является чем-то вроде мифа, организующего пространство культуры и человека как сознательного субъекта своей жизни.

На первый взгляд, полный текст произведения и его краткий пересказ – событийная схема – соотносятся как развернутый и свернутый варианты одного и того же текста – резюме и полный вариант. Именно в таком качестве сокращенные рассказы часто и фигурируют в нашей жизни. Однако в реальном функционировании полного варианта могут обнаружиться факторы, которые управляют текстом и в аспекте его событийного развертывания. Иначе говоря, именно внефабульные компоненты текста могут оказаться важнее последовательности событий. Тогда пересказ будет не просто упрощением или искажением, но и подменой одного текста другим, ибо в его основе лежит уподобление исходного текста реальности, подобно ей подвергаемой нарративизации. Пересказывая, а не воспроизводя слово в слово (или анализируя), мы невольно приписываем исходному тексту атрибуты реальности, которая может быть

подвергнута нарративизации, и тем самым попадаем в ловушку: спрашивая себя, что же именно произошло, невольно игнорируем текстовую природу нарратива.

Пересказ текста иногда невозможен, иногда фиктивен, иногда оказывается профанацией¹ и всегда так или иначе искажает смысл исходного текста. Парадокс пересказа в том, что это форма текстовой деривации, органичная и естественная для нарративного текста, в большинстве случаев подразумеваемая автором как возможная, но при ее осуществлении разрушающая текстовую идентичность, так как в ее результате возникает новый текст, в лучшем случае являющийся интерпретацией исходного (приравненной к реальности), но никак не его проекцией. При пересказе могут игнорироваться процессы символизации, метафорика нарратива, делающая условной грань между внешней (событийной) и внутренней (психической) реальностями², а также все многообразие фактов виртуализации сюжетики, когда, например, фабула является лишь условно поставленной точкой, ограничивающей множество вариантов событийной реализации: читательское предвосхищение событий, планы-проекции персонажей, интертекстуальное сопряжение с другими текстами и пр. (см., например, об этом: [Шмид, 2008; Эко, 2005]). Наконец, нельзя упускать из виду и такой важный момент, как возможная несущественность происходящего (событийной реальности), когда доминирующей составляющей нарративного текста становится, сам процесс рассказывания.

Так, например, в романе Достоевского «Братья Карамазовы» содержится исключительное по сложности и многообразию виртуальное пространство, сопровождающее процесс сюжетного развертывания произведения, своего рода вертикальные линии, возникающие вопреки горизонтальному и линейному развертыванию сюжета с его обычными составляющими (причинно-следственные связи, пространственно-временные локализации, идентичность персонажей самим себе и пр.)³.

Пересказ, таким образом, предполагает упрощение сюжетной и преобразование семантической структуры повествовательного текста. Он подразумевает необходимость и возможность разграничения того, что произошло, и того, что не произошло, что применительно, например, к произведениям Достоевского является чистой условностью. Хотя цель и содержание повествова-

¹ См. об этом: [Руднев, 2000, с. 143–163].

² Ср.: «...Если, читая “Двойник” (Достоевского. – *О.К.*), задаться вопросом “что на самом деле произошло?”, то полученный ответ нельзя будет со всей строгостью отличить от ответа на вопрос что переживает герой» [Джоунс, 1998, с. 83].

³ В последнее время получила заметное развитие идея множественности сюжетов в одном произведении. См., например, статьи С.Г. Бочарова [1990], А.П. Чудакова [1999], Ю.Н. Чумакова [2008] о Пушкине. В творчестве Достоевского исследователи усматривают сосуществование глубинного и поверхностного сюжетов. О многоуровневости сюжетов у Достоевского писали Г.М. Фридендер [1964], Е.И. Семенов [1979], М.Н. Виролайнен [1995], Л.В. Сыроватко [1998], В. Шмид [1998], Д.Э. Томпсон [2000], Р.Г. Назиров [2000], А.В. Криницын [2001], В.Е. Ветловская [2007] и др.

тельного текста по определению составляет история (то, что рассказывается), в художественном повествовании всегда в большей или меньшей степени происходит смещение, сдвиг предмета изображения, несовпадение между явным и подразумеваемым.

4

Формой критики той или иной идеологии в литературе часто становится демонстрация несоответствия реальности и определенного нарратива. Элементы событий, отвергнутые прежде как случайные, ненужные, недействительные и т.д., способны возвращаться и мстить за свою отвергнутость.

Репрезентация реальности с помощью кратких, лаконичных нарративов необходима как своеобразное резюмирование событийного аспекта реальности, однако по тем или иным причинам такое редуцирование может (и даже должно) вызывать протест, воспринимаясь как подмена реальной полноты живого опыта схемой. Подобный протест тем более неизбежен, чем более очевидна тенденциозность рассказа – точка зрения рассказчика, заставляющая подгонять реальность под определенную схему. Это стремление, в основе которого, вероятно, лежит чувство жизни, не менее значимо, чем потребность в мифологической обобщенности ключевых сюжетных схем, которые, как известно, тем более эффективны, чем менее они осознаются. Схемы действительны постольку, поскольку способны растворяться в опыте, воспринимаясь не как препятствие для познания, а как органичная часть самой реальности. Или, иначе говоря, будучи действительными способами оформления опыта, в этом своем качестве они становятся более чем только схемами.

Наша способность дистанцироваться по отношению к способам, с помощью которых та или иная эпоха рассказывает о себе, заставляет нас удивляться именно фактам стандартизации, с которыми мы, кажется, были бы неспособны примириться, проявляя порой не меньшую беспомощность и близорукость в отношении собственных мифов.

В художественной культуре прошлых веков обычно поражает невнимание к деталям, которое мы связываем с игнорированием индивидуального. Например, так называемый стиль монументального историзма [Лихачев, 1987, с. 26–67] обязан этим наименованием своей (очевидной для нас) обобщающей силе¹. Свойством традиционной литературы считается преобладание общего над частным, родового над видовым, подчинение индивидуального коллективному как основная установка. Но в этом разграничении своего и чужого неизбежно остается нерешенным один вопрос. Было ли таковым в свое время то, что сейчас кажется нам отвлеченным и абстрактным? Даже если степень индивидуализации и обобщения имеет тенденцию меняться (в силу роста личностного начала в культуре), не склонны ли мы в этом случае к некой аберрации близости? Для любой культуры так или иначе актуальна проблема отбора и отсеивания, забвения и подведения под схему. И не исключено, что в восприятии представителя данной культуры схема обладала невидимой нам спо-

¹ См. также характеристику мифопоэтического и традиционалистского типов художественного сознания в: [Историческая поэтика, 1994, с. 5–32], где акцентируется прежде всего слабая выраженность индивидуального начала.

способностью наполняться живой плотью опыта. Вспомним к тому же, что мышление мифологическое характеризуется именно слиянием общего и частного, их неразличением.

Механизмы нарратива созвучны данному принципу селекции и подчинения нового, индивидуального и пр. определенным схемам, которые должны быть узнаны, идентифицированы с новым. По мнению А.Н. Веселовского, именно в этом состоит культурный процесс: новое появляется в результате применения устойчивой схемы к новому содержанию (см. об этом: [Михайлов, 1989, с. 12]).

Схема не может быть действенной, если она остается только схемой, неспособной наполняться живой плотью человеческого опыта, переживания, применения. В какой-то мере это объясняет отказ от схем прошлых эпох и поиск иных способов организации нового опыта. Так, в XIX веке имеют место попытки выявления и осмысления моделей нарративизации, сопровождающиеся стихийным, спонтанным и более или менее бессознательным поиском мифологических основ для новых моделей (историческая схема Гегеля, органическая модель романтиков и др.). Ср. также анализ мифологических структур, формирующихся в творчестве И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова (см. работы В.Н. Топорова [1995, 1998], Ю.М. Лотмана [1993], Н.Д. Тамарченко [1997] и др.). Тот факт, что мифологические основы мышления данных писателей долгое время игнорировались, в какой-то степени является следствием установки романа XIX века на демифологизацию.

В русской литературе XIX века, по крайней мере, два писателя – Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский – обратились к серьезной художественной разработке проблемы ложной нарративизации, а следовательно, предложили свои варианты рефлексии о ее природе. Как известно, принцип демифологизации явился очень важным для культуры XIX века, но уравновешивался противоположной установкой – на целенаправленное возрождение мифологии или создание собственных мифов¹. Критический анализ нарратива был тесно связан с критикой идеологии, с ее установкой на преодоление отчуждения, стремлением вернуть человека к самому себе и, в конечном счете, был, вероятно, выражением и проявлением просветительской интенции, преимущественное художественное преломление получившей в романном жанре и романической тенденции критики литературного слова.

Л.Н. Толстой в «Войне и мире» настойчиво проводит мотив нарративных искажений реальности, недвусмысленно оценивая целый ряд жанров и дискурсов как искусственный конструкт, подгонку сложной, живой и многообразной реальности под обезличивающие схемы-стандарты. Выразительным примером такой подгонки является рефлексия повествователя в «Войне и мире» по поводу нарративной обработки Николаем Ростовым своих батальных

¹ «...Непосредственный контакт с “неготовой, становящейся современностью” парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов» [Лотман, 1993, с. 95].

впечатлений¹. Нарративизация в данном случае приводит к отчуждению от собственного, «подлинного» опыта, но Толстого интересует не столько результат процесса, сколько то, как происходит это отчуждение. Готовность персонажа (Николая Ростова) смириться с заменой реальных впечатлений их нарративной схематизацией и мифологизацией не только представляет личный опыт переживания войны Толстым как не соответствующий ее общепринятым историческим и художественным изображениям, но и выражает ординарность героя, способного мириться с такой подменой.

Столкновение стандартной нарративизации и того, что «происходит на самом деле» – принцип художественной репрезентации событий во многих произведениях литературы XIX века². При этом художественная рефлексия развивалась в тесном контакте с новой историософией (вспомним уже упоминавшегося П. Мериме), критикой спекулятивных исторических репрезентаций и поиском новой историографии, с ее пафосом отказа от схем и построением новых, более сложных и во многом парадоксальных репрезентационных моделей (см.: [Гадамер, 1988, с. 245–267]).

У Толстого просветительский подход к проблеме нарративизации – это своего рода реакция на сюжетные схемы, которым противостоит многообразие жизни и живого опыта. Объем толстовских романов (главным образом, конечно, «Войны и мира») в какой-то степени является результатом (и внутренним знаком) преодоления старых сюжетных схем, так как непосредственно связан с установкой на новые и подлинные формы репрезентации. Их разрушение производится в основном за счет детализации (см. также: [Гинзбург, 2004, с. 302–303]). Вспомним, что, например, Д.С. Мережковский наиболее сильной стороной Толстого считал его умение воссоздавать материальное, предметное начало мира, то есть некое стихийное воплощение первоначального, подлинного опыта [Мережковский, 1995, с. 85]. Однако разрыв между предметной и духовной стороной бытия не так уж значителен, как кажется, ибо и в том, и в другом случае действует установка на раскрытие некой полноты. Эта установка, как хорошо известно, ясно выразилась в стремлении как можно подробнее и тщательнее фиксировать внутренние, психологические процессы.

Нарратив Толстого – в известном смысле антинарратив, ибо повествование, предвосхищая модернистский роман (например, М. Пруста), буквально

¹ «Он (Борис. – *О.К.*) попросил Ростова рассказать о том, как и где он получил рану. Ростову это было приятно, и он начал рассказывать, во время рассказа все более и более одушевляясь. Он рассказал им свое Шенграбенское дело совершенно так, как обыкновенно рассказывают про сражения участвовавшие в них, то есть так, как им хотелось бы, чтоб оно было, так, как они слышали от других рассказчиков, так, как красивее было рассказывать, но совершенно не так, как оно было. Ростов был правдивый молодой человек, он ни за что умышленно не сказал бы неправды. Он начал рассказывать с намерением рассказать все, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду» [Толстой, 1979, с. 305].

² Назовем в качестве наиболее характерных примеров произведения П. Мериме («Хроника царствования Карла IX») и Стендаля («Пармская обитель»).

утопает в потоке впечатлений, мыслей, чувств, переживаний¹. Рассказ развертывается в условиях установки на воспроизведение живого, многообразного, подлинного опыта восприятия событий и нередко предстает как череда разрозненных впечатлений (Безухов на Бородино и в Москве). Характерно, что для Толстого и в теоретическом аспекте (историософском) принципиальное значение имело многообразие факторов, делающее невозможным вскрытие причин исторических событий².

Отрицание схематизации событий проходит лейтмотивом через творчество Толстого. Вероятно, самое известное в этом смысле авторское высказывание посвящено «Анне Карениной»³. Это своего рода декларация невозможности компрессии собственного текста, в том числе и пересказа. При этом повествовательная манера Толстого, в отличие от повествования у Достоевского, не способствует виртуализации сюжетного пространства художественного текста. Его установка – выбрать из всех возможных вариантов единственный, правильный⁴. У Достоевского такая установка на правильность отсутствовала: он, как автор, не производит окончательного выбора, что проявляется, например, в активизации возможностей виртуальной сюжетики.

Было бы странным видеть в Толстом наивного сказителя, обладающего широтой эпического созерцания жизни, а не амбициозного автора эпохи постромантического индивидуализма, одержимого тягой к самоутверждению с помощью литературного текста. Эпичность стиля в данном случае может рассматриваться как экстраполяция вовне интереса к собственному внутреннему миру, то есть как оборотная сторона гиперрефлексии, характерной для всей культурной эпохи.

Индивидуалистический переворот рубежа XVIII–XIX веков, принявшая широкий размах апология свободы и оригинальности имели различные последствия, многие из которых приняли парадоксальный характер. Поколению Толстого и Достоевского были хорошо известны и соблазны личного героизма (Т. Карлейль, культ Наполеона), и призыв к преодолению культурного отчуж-

¹ Впрочем, для многих значительных писателей XIX века построение нарратива означало освобождение от диктата сюжетности – такое построение произведения, при котором внимание должно было уделяться не столько самой последовательности событий, сколько стилю, повествовательной манере, комментарию и т.д. См., например: [Историческая поэтика, 1994, с. 441].

² «Изучая эпоху столь трагическую, столь богатую громадностью событий и столь близкую к нам, о которой живо столько разнороднейших преданий, я пришел к очевидности того, что нашему уму недоступны причины совершающихся исторических событий» [Толстой, 1978–1985, т. 7, с. 363].

³ «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» [Толстой, 1978–1985, т. 18, с. 784].

⁴ «Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для [того], чтобы выбрать из них 1/1000000, ужасно трудно», – пишет он А.А. Фету 17 ноября 1870 года [Толстой, 1978–1985, т. 18, с. 690].

дения за счет культивирования индивидуального опыта (М. Штирнер). Применительно к нарративу индивидуализм мог выражаться в фиксации на частностях, деталях. Таким образом, среди тех факторов, которые могли вызывать усиление внимания к частностям, деталям, подробностям, важную роль должно было сыграть возрастание представления о ценности индивидуального. Поэтому эпическая установка в творчестве не только Толстого, но и, скажем, Гоголя была в какой-то степени следствием и выражением эгоцентризма новой эпохи.

В романе «Война и мир» необходимость нарративизации приходит в столкновение с важной движущей потребностью – в репрезентации индивидуального опыта. Это столкновение приводит к отказу от условных форм нарративизации и поиску уникальных жанровых форм и повествовательных моделей. И дело здесь не только в стремлении к эпосу. Или, точнее, сама эпическая установка нуждается в объяснении.

Как известно, эпическое созерцание по Гегелю было выражением антропологической стадии, предшествующей более позднему субъективизму¹. Вопрос о причинах возрождения эпического стиля на русской почве стал предметом полемики со стороны двух гегельянцев – В.Г. Белинского и К.С. Аксакова (см.: [Манн, 1987, с. 149–165]). Даже если признать, пойдя за славянофилом Аксаковым (ср. наблюдение Б.Ф. Егорова: [Егоров, 1980, с. 31–32]), что русской культуре были присущи некоторые характеристики, соответствовавшие эпическому созерцанию, перед нами скорее всего результат конвергенции установки на национальное единство (предполагающей подчинение индивидуального опыта родовому началу и, как следствие, сильную схематизацию индивидуального), с одной стороны, и европейского варианта развития личности, теоретически отвергавшегося славянофилами – с другой. Этот симбиоз выразился, в частности, в соединении современных повествовательных форм с фигурами авторской идентичности, идущими еще из древнерусской книжности. Смирение, таким образом, было предзадано автору, как и поиск отвечающих его индивидуальным потребностям повествовательных шаблонов.

У Достоевского, по сравнению с Толстым, борьба с принятыми способами нарративизации приобретает иные формы, проявляясь прежде в активном расширении и усложнении основного нарратива за счет вертикальных движений (символизации, виртуализации), преодолевающих линейные нарративистские построения. Так же, как у Толстого, мы видим здесь полемику, но это полемика в основном с позитивистско-реалистическим типом нарративизации. И если у Толстого перед нами усиление вещности, материальности за счет обилия деталей, подробностей, чувственной конкретности, осязаемости,

¹ «Если для расцвета эпоса в собственном смысле слова мы потребовали такого национального состояния, которое в целом еще не развито и не созрело для прозы действительности, то для лирики благоприятны, наоборот, такие эпохи, когда уже более или менее установился твердый порядок жизненных отношений, ибо только в такие времена отдельный человек, рефлектируя, обращается перед лицом этого внешнего мира внутрь самого себя и замыкается в своем внутреннем мире в самостоятельную целостность чувства и представления» [Гегель, 1971, с. 503–504].

которые воплощают жизненный опыт и противостоят схемам и мифологизации посредством нарратива, то у Достоевского, скорее всего, имеет место наделение деталей мистическим, сакральным смыслом. Характерно, что у Толстого библейский текст лишается своей таинственной глубины, превращаясь в простое этическое учение, у Достоевского же даже художественный текст приобретает атрибуты сакрального, выражая глубину, неоднозначность и неоднородность бытия и человека¹.

Поэтому если Толстой стремится к точности – поиску одного-единственного варианта, то у Достоевского мы видим постоянное сомнение в ее возможности². Ему близка эстетика невыразимого, эстетика символа, при которой посредством текста можно лишь намекнуть, но нельзя сказать ясно и определенно.

Некоторые речевые жанры, например судебные, предполагают изощренную технику пересказа – построение максимально точных нарративных объяснительных моделей. В своем итоговом романе «Братья Карамазовы» Достоевский обращается к проблеме репрезентации событий посредством судебного нарратива – истории преступления. И здесь важным моментом становится несоответствие реальности (того, что на самом деле произошло с Дмитрием) и ее репрезентации. Достоевский воссоздает сам процесс нарративного реконструирования прошлого, который становится основанием не только для выражения определенной идеологии, но и для критики свойственных современной судебной системе форм нарративизации.

Полемическая, диалогическая направленность сюжетных построений Достоевского благодаря М.М. Бахтину получила широкое признание. Она отчасти объясняет высокую степень вторичности сюжетной структуры его произведений. Творческое воображение пересоздает известные автору сюжеты, контаминирует, трансформирует их, соединяя в единые сюжетные структуры. Смысл сюжетов или их отдельных звеньев формируется во многом за счет этого нескончаемого диалога, корреляции, соотнесения различных текстов.

¹ Характерно, что в современном достоевковедении встречается недопустимое с точки зрения Православия наделение текстов писателя атрибутами Священного писания, которые исследователи, не свободные от наивного культа Достоевского, ставят даже выше священных текстов христиан. См. об этом: [Ходов, 1999, с. 366].

² Об этом хорошо сказала Д.Э. Томпсон: «Рассказчик и в самом деле намеренно оставляет многое непонятым, отказывается все объяснять и конкретизировать. Он изображает удивление при неожиданных, внезапных поворотах событий. Именно эти естественные несовершенства памяти рассказчика – а следовательно и несовершенства в системе памяти романа – играют значительную активную роль в порождении новых и неожиданных смыслов. <...> “Творческая сила” памяти рассказчика, повествующего от первого лица, с ее неизбежными огрехами, является решающим обстоятельством. Ибо если бы его память была совершенной, она бы была статичной, а роман бы мало чем отличался от собрания старых новостей и не являлся бы динамичным генератором новых смыслов» [Томпсон, 2000, с. 57].

5

Есть какая-то странная, почти мистическая связь между нарративностью и темой смерти. Р. Барт указывал на эту связь в связи с романом: «Роман – это воплощенная смерть; жизни он придает облик судьбы, воспоминание превращает в утилитарный акт, а длительность – во время, обладающее направленностью и осмысленностью. Однако подобная трансформация способна совершиться лишь под взглядом общества» [Барт, 2001, с. 347].

В сборнике сказок «Тысяча и одна ночь» данная связь раскрывается через исходную – рамочную, но многократно повторенную в отдельных сказках ситуацию отсроченной – с помощью наррации – смерти. Повествование здесь – это рассказывание сказок, конец каждой из которых не совпадает с границей, разделяющей день и ночь. И именно это позволяет Шахерезаде, заинтересовав в нужный момент Шахрияра, всякий раз отсрочивать свой собственный конец. В предыстории данной сюжетной рамочной ситуации осталась участь не столь находчивых предшественниц Шахерезады, окончание сказки для которых означало смертный приговор.

То, что и жизнь, и смерть ассоциируются с нарративностью, не может быть случайным¹. Ведь именно возможность говорить о чем-то, в частности рассказывать, формирует наш уникальный способ существования. Нарративность, если брать ее в самом общем виде, выполняет разнообразные и очень важные функции, которые в повседневной жизни мы часто не замечаем. Нарративизация представляет собой форму культурного самосохранения, один из способов, быть может, важнейший, удовлетворения «жажды переживаний», чувства жизни (см. также: [Бланшо, 2002, с. 91]). Ведь именно трансформация наших впечатлений, их уплотнение, стягивание в историю, которая осталась в прошлом, но которую можно рассказать, позволяет их воспринимать и делает наше существование ощутимым.

По большому счету, любой рассказ – это реанимация прошлого. Очень хорошо сказал об этом А. Грин в своем романе «Золотая цепь»: «Волнение прошлого. Несчастен тот, кто недоступен этому изысканному чувству; в нем расстилается свет сна и звучит грустное удивление. Никогда, никогда больше не повторится оно! По мере ухода лет, уходит его осязаемость, меняется форма, пропадают подробности. Кажется так, хотя его суть та, – та самая, в которой мы жили, окруженные заботами и страстями. Однако что-то изменилось и в существе. Как человек, выросший лишь умом – не сердцем, может признать себя в портрете десятилетнего, – так и события, бывшие несколько лет назад, изменяются вместе с нами и, заглянув в дневник, многое хочется переписать так, как ощущаешь теперь» [Грин, 1980, с. 124]. В этих словах выражен, быть может, глубинный источник творчества, основной импульс, заставляющий сочинять истории.

¹ Проблема творческой репрезентации в связи с темой смерти рассматривалась, в частности, М. Бланшо [2002] и М. Ямпольским [2000].

Наша способность рассказывать уже сама по себе свидетельствует о разрыве с прошлым, отчуждении от него и возможности осмыслять какой-то опыт как целое – свершившийся и ушедший опыт. Мы начинаем дорожить своим прошлым, теряя его. Наш опыт прошлого неизбежно травматичен, мы пытаемся пережить и трансформировать его – то есть сохранить, объективировать, опредметить и, одновременно изменить его, освободиться от него. Это рассказ об опыте, его осмысление, его конструкция, и в то же время это сам опыт. Цель истории – сохранение прошлого, превращение ее в информацию, которая находится в сложной корреляции с жизнью, а потому связь темы смерти и нарратива не кажется случайной.

Это жизнь, оторвавшаяся от нас, ушедшая в небытие, хотя и определяющая нашу идентичность, жизнь, превратившаяся в образ, в сюжетную схему – отпечаток в памяти, лишенный жизни, но способный преломлять наш сегодняшний опыт – мертвецы, от которых мы стремимся отделиться, забыть их, но которые все время напоминают о себе – как неотвязный опыт, как наше инобытие, как структуры, которые тем скорее воскреснут и будут воспроизведены, чем тщательнее мы будем стараться от них отделиться.

И поэтому, рассказывая историю, мы повествуем о смерти: перед нами история завершенная, оставшаяся в прошлом, что часто подчеркивается такими компонентами текста, как предисловие, эпилог, послесловие и т.п. Момент окончания нарратива читатель часто переживает весьма драматично – либо оттягивая момент завершения чтения, либо не желая мириться с тем, что о героях уже невозможно будет узнать что-либо новое. Вероятно, поэтому таким успехом пользуются истории с продолжением: сериалы, циклы романов и новелл и пр. Рассказывание истории – это ее продолжение, удостоверяющее продолжение жизни, а, следовательно, – вытесняющее страх перед исчезновением.

Нарратив отвлекает от факта конечности жизни уже тем, что переключает внимание на чужую историю, позволяя пережить другой опыт и заимствовать иную идентичность, но одновременно возвращает нас к себе, позволяя в иных формах пережить сам временной характер существования, конечность жизни.

Успокаивающий эффект, производимый fiction, связан, кроме того, с тем, что нарратив дает соблазнительную ясность: понятно, что именно происходит. В этом смысле особенно хороши эмоциональные истории, так как они дают возможность пережить историю (или отдельные ее компоненты) в эмоционально определенных формах. Это объясняет притягательность мелодрамы и жанров, вызывающих сильные эмоции – трагедии, триллера, саспенса и т.п.

Возможность рассказать о чем-то избавляет от одиночества, ибо рассказываем мы всегда кому-то. Жизнь, превращенная в нарратив, становится общедоступной, она может быть услышана, прочитана, узнана. Ее смысл непосредственно связан с этой возможностью рассказа. Но цена за избавление от одиночества сурава: оплата – самоотчуждение, неотрывное от репрезентации.

Рассказывание историй не может быть процессом, не опосредованным не только нашим сегодняшним состоянием, но и теми жанровыми, нарративными моделями, на которые мы опираемся. Одновременно наш рассказ о прошлом так или иначе связан с настоящим, стремлением найти, пусть зыбкие и призрачные, ориентиры для нашей жизни.

Литература

- Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М., 2007.
- Анкерсмит Ф. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М., 2003.
- Арендт Х. *Vita activa*, или О деятельной жизни: пер. с нем. и англ. СПб., 2000.
- Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 327–370.
- Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002.
- Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 14–38.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007.
- Виролайнен М.Н. Фома Опискин и Иван Грозный // Pro memoria. Памяти академика Г.М. Фридлендера. СПб., 1995. С. 136–144.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971.
- Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. М., 2004.
- Грин А.С. Собрание сочинений : В 6 т. М., 1980. Т. 4.
- Джоунс М. Достоевский после Бахтина: Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб., 1998.
- Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980.
- Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.
- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека: К антропологии Достоевского. М., 2001.
- Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 3–164.
- Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 224–242.
- Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 91–106.
- Манн П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.
- Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель – критика – читатель. М., 1984.
- Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

- Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
- Назирова Р.Г. Специфика художественного мифотворчества Ф.М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. научных трудов. М.; Тверь, 2000. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тмарченко. С. 51–59.
- Рикер П. Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 19–37.
- Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.
- Семенов Е.И. Роман Достоевского «Подросток»: проблематика и жанр. Л., 1979.
- Сыроватко Л.В. Символика времени в романе «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. М., 1998. С. 107–115.
- Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.
- Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 376–391.
- Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1978–1985.
- Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти: пер. с англ. СПб., 2000.
- Топоров В.Н. Странный Тургенев: Четыре главы. М., 1998.
- Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–258.
- Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.
- Ходов С.Б. Событие, но... (Рец. на кн.: Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник) // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 358–367.
- Чудаков А.П. Сколько сюжетов в «Евгении Онегине»? // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вяч.Вс. Иванова. М., 1999. С. 122–131.
- Чумаков Ю.Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 249–283.
- Шмид В. Нарратология. М., 2008.
- Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
- Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.
- Ямпольский М. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996.
- Ямпольский М. Интернет, или Постархивное сознание // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 15–28.
- Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой Федры»: Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 5–42.